

أصداء!

رئيس التحرير



ARCHIVE

من يعمل يخطئ؛ مقولة اعتدنا على ترديدها، وهي تحمل أبعاداً يمكن التكهّن بها، والوقوف عندها؛ ولعل أقرب ما يثار بشأنها، أن من لا يعمل لا يخطئ، وهذا ليس توصيفاً عابراً؛ بل يعني أن من لا يعمل، لا يقارن بمن يعمل، وبالتالي هو خارج التقويم، خارج الاهتمام، خارج الحياة! وهذا بحد ذاته عقاب ذنوبي شديد. لكن هذا الأمر يقودنا إلى تساؤل ملح: هل يجوز أن يتساوى من يعمل مع من لا يعمل؟! وإذا كان الجواب البدهي عدم جواز ذلك، هل من الحق أن يتساوى في العقاب؟! ولماذا لا يُهتَمُّ بالذين يعملون، حتى إن كان ذلك عن طريق ذكر الأخطاء التي يرتكبونها في أثناء قيامهم بأعمالهم؟! ناهيك عن امتداح من يستحق وما يستحق!

إن الخطأ حاصل حتماً، لأن ما من عمل كامل تماماً؛ ويختلف هذا الخطأ بين مقصود وغير مقصود، وأعتقد أن الخطأ المقصود خارج المقولة التي ابتدأنا بها الكلام، لأنه فعل تخريبي يستوجب المواجهة والحساب من دون إبطاء؛ أما الخطأ غير المقصود فمجالاته واسعة، وحالاته متعددة؛ فالإهمال غير المقصود والاستسهال والغفلة والسهو.. يمكن أن تصيب العامل في أي ميدان، كما يتعلق بعض الأخطاء بخصائص العمل وظروفه في الحالات العادية والطارئة.

وليس قصدنا هنا البحث في أنواع الأخطاء وتحديد ما يمكن التسامح بشأنها، وتلك التي تتطلب العقاب، بصرف النظر عن تفاصيل ذلك؛ وليس المقصود الدعوة إلى تصيد الأخطاء هنا أو هناك؛ بل الأهم من كل ذلك أن ينال العمل أياً كان تقويماً أو اهتماماً. وكلما كان ذلك التقويم موضوعياً، ناجماً عن خبرة ورغبة حقيقية بالتحجّاج، وسعي جناد للتطوير والتقدم وتحقيق الإنجاز، كان الأمر أفضل والنتيجة أجدى.

ويمكن أن يأتي التقويم ممن هم غير مكلفين به؛ أي أن المهتمين في أي مكان يمكن أن يدلوا بأرائهم في هذا الموضوع المنجز إذا ما وصل إليهم، واطلعوا عليه، ولا سيما إذا ما كان العمل غير مخصص لأناس محددين، كما هي الحال في مواضيع الثقافة عموماً والأدب خصوصاً؛ فهناك ستلقون مختلفون ومتغيرون ومتباعدون، ولا بد أن يكون لكل منهم رأي ما تكون لديه من متابعتة للعمل واهتمامه بمجالاته. ولا شك في أن من المحفزات الرئيسية لإبداء الرأي جودة المادة وأهميتها وجديتها، وقد يكون من المعتاد أكثر الاحتفاظ بالأراء الإيجابية، وعدم البوح بها، ويجاهر

بالكلام من لديه ملاحظات سلبية، ويختلف مستوى التعليق وموضوعيته وعمقه وجدارته باختلاف المعلقين، وهذا طبيعي أيضاً. وقد يكون الأمر غير ذلك، فتكون الآراء قاسية، والانتقادات لاذعة، تتجاوز الأخطاء التي يمكن أن تكون واردة، إلى النيات والافتراضات، وقد تصل إلى حدّ التجريح الشخصي، وتعمّم ذلك على أحوال صاحب العمل خارج مجال العمل، وقد تأتي على تاريخه وسيرته وخصاله. وهذا يحدث أيضاً، ويمكن ملاحظته ومتابعته بمرارة. لكن أن يمر العمل المنشور على الملأ من دون أي تعليق، أو نقد حتى لو كان جارحاً، فذلك مدعاة للعجب والأسى والإحباط. كما يحدث لكتب بحثية ونقدية، وكتب إبداعية في القصة والرواية والشعر والمسرح، وكتب مترجمة في مختلف الأجناس الأدبية، ودوريات ثقافية متنوعة أو متخصصة. لكن هذا لا يعني بالضرورة أن العمل الذي لم يحظَ بالاهتمام لا يستحق التعليق؛ فقد اعتدنا ألا نقوم بعمل من دون تكليف أو أجر، واعتاد الكثيرون أن يحتفظوا بأرائهم لأنفسهم، أو للمقربين منهم، حفاظاً على العلاقات والصدقات والمكتسبات، وخوفاً من المواجهات، وقد تحمل بعض الآراء رسائل تواصل أو تقارب، أو دعوات للتعامل بالمثل، فتبتعد في الإعجاب والتقريظ عن الموضوعية، وقد تختلف آراء الشخص نفسه حسب الظروف والمواقف إلى درجة التناقض، وفي هذا غصة وخيبة.

لكن المرارة ليست أقل حين يتجاهل العمل، فلا يتحدث أحد به أو عنه، أو قد لا يتعدى الأمر بضع كلمات مجانية عابرة، لا تغني ولا تسمن حتى إن كانت مادية أو معجبة.

إن من المفيد أن تطرح الآراء بما يكتب وينشر، ومن المرغوب والمجدي أن يتعرف أي منا إلى أصدقاء أعماله، سلبية كانت أم إيجابية، والأفضل أن تتضمن الحاليين؛ لأن في أي عمل قدراً من الجودة لا ينبغي الإقلال من قيمته، ولا المبالغة في إعطائه أكثر مما يقتضي التشجيع والتحفيز، ولأن فيه قدراً آخر من الإخفاق لا بأس من الإشارة إليه، من دون تضخيمه وتثييط العزائم بسببه. إن من المهم المبادرة إلى إبداء الرأي مكتوباً أو شفوياً، ومن الأفضل أن يصل ذلك إلى صاحب العمل، فيستطيع أن يكون صورة عن العمل الثقافي الذي أنجزه من مقارنة الآراء بعضها ببعض الآخر، وتقاطعها وتراكمها، ويفكر في قيمة ما ينجز، وأهمية متابعتها، وسبل تطويره، وتصويب الأخطاء، واستمرار الخطو في الطريق الأكثر معرفة وجدلية وجدوى. ■

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

★ غسان كامل ونوس

التحليل النفسي واللغة^(*)

جوليا كريستيفا

ت. د. زياد عز الدين العوف

بين يدي الترجمة

اللغة ظاهرة مركبة، يتجلى ذلك فيما تنطوي عليه من خصائص صوتية وصرفية وتركيبية ودلالية وتداولية، فضلاً عن أبعادها الفلسفية والنفسية والاجتماعية المتصلة بجوهرها الإنساني - الاجتماعي ذاته.

فيما يخص محور هذا البحث فإن العلاقة بين اللغة وعلومها من جهة، والدراسات النفسية من جهة أخرى ليست بالأمر الطارئ المستجد. بيد أن الجديد في هذا المجال إنما هو هذا المنظور المختلف الذي أعيدت تنبئ فيه هذه العلاقة مع «مدرسة التحليل النفسي» التي أسسها (فرويد) وسار على هداها (لا كان) من بعده؛ حيث نقف على هذا التفاعل العلمي الخلاق بين كل من التحليل النفسي والمسايات النبوية على وجه الخصوص. نلمس ذلك في تأكيد (لاكان) مفهوم «الخطاب»، مما أعاد الاعتبار إلى تفاعل اللاشعور - بوصفه سلسلة دالة - مع الموضوع، بهدف الوصول إلى استكناه اللاشعور اللغوي.

أما (جوليا كريستيفا) - مؤلفة الكتاب المأخوذ منه هذا الفصل - فهي من الأسماء اللامعة في عالم الإنسانيات والنقد والسميانيات؛ فقد أسهمت بقسط وافر. في هذه المجالات جميعها، وكانت إسهاماتها دالة ومبتكرة في معظم الأحيان. ولاشك أن المشتغلين بالفكر والنقد والثقافة في عالمنا العربي يذكرونها بكل التقدير كلما ولجوا إلى «علم النفس»، وكلما اعتمدوا تلك المفاهيم والمصطلحات النصية، التي باتت آية من آيات الحداثة النقدية وبخاصة «التشخيص» الذي يعود الفضل في صوغه وتحديد خصائصه إلى من نحن بصدد الإشادة بهجودها: (جوليا كريستيفا).

المترجم

(*) J. Kristeva, «Psychanalyse et langage» In: Le langage, cet inconnu, Paris, Seuil, 1981, (Points no 125), PP. 263-275.

سبق أن رأينا أن اللسانيات المعاصرة قد التزمت بمسارات قادتها نحو وصف دقيق، بل رياضي، للبنية الشكلية لنظام اللغة. إلا أن هذا لم يكن الأسلوب الوحيد الذي اتخذته العلوم الحالية لتناول اللغة، فقد كانت اللغة في مركز الدراسات السيكلولوجية أيضاً. ودراسات التحليل النفسي بخاصة، وذلك بوصفها نظاماً دالاً تتكون فيه الذات المتكلمة أو تتلاشى.

نستذكر أن المشكلات السيكلولوجية التي تطرحها اللغة، قد شغلت بعض علماء اللغة منذ مطلع القرن. إلا أن علم اللغة قد تخلص من هذا الانشغال فيما بعد.

لكن الفلاسفة وعلماء النفس استمروا في استكشاف اللغة بغية دراسة الذات المتكلمة فيها. من بين المدارس السيكلولوجية الحديثة التي تحيل إلى الاستعمال اللساني من أجل تحليل بنيات التحليل النفسي، تجب الإشارة قبل أي شيء آخر إلى مدرسة (بياجيه PIAGET)، وإلى علم النفس الوراثةي جميعه.

إن جميع البحوث المتعلقة باكتساب الطفل اللغة، والمقولات المنطقية التي يطورها في أثناء نموه من أجل فهم العالم قد كانت موجهة ظاهراً نحو اللغة، وكانت تلقي الضوء على آلية عملها، بينما كانت اللسانيات الشكلية غير قادرة على ذلك.

لكن اللحظة الأساسية لدراسة العلاقة بين الذات ولغتها قد تحدثت - دون شك - قبل بداية القرن العشرين، بالعمل العلمي الأستاذي لـ (فرويد 1939 FREUD - 1856) الذي فتح منظوراً جديداً لتمثيل آلية العمل اللغوية، الذي أثار الاضطراب في المفاهيم الديكارتيّة التي يستند إليها علم اللغة الحديث.

إن انعكاسات عمل فرويد - التي لا يمكن قياس مداها حتى الآن - هي من أكثر الانعكاسات أهمية، وهي مما طبع فكر عصرنا.

إن مشكلة العلاقات الوثيقة بين التحليل النفسي واللغة مشكلة معقدة، ولن نتناول هنا إلا بعضاً من مظاهرها. لنشر في البداية إلى حقيقة أن التحليل النفسي يجد موضوعه في كلام المريض. ليس للتحليل النفسي من وسيلة أخرى - من حقيقة أخرى في متناوله، لاستكشاف آلية عمل شعور أو لاشعور الذات سوى الكلام، سوى بنياته وقواته؛ إذ هنا يكتشف التحليل النفسي وضعية الذات.

في الوقت ذاته، يعد التحليل النفسي كل عرض لغة ما: يصنع منها - إذاً نوعاً من نظام دال؛ حيث يجب عليه رصد قوايته المشابهة لقوانين لغة ما.

بالمثل، يعد الحلم الذي يدرسه (فرويد) نظاماً لغوياً قبل أي اعتبار آخر، ما يوجب فك شفرته؛ بل هو ضرب من الكتابة ذات قواعد شبيهة بتلك التي للكتابات التصويرية (الهيروغليفية).

هذه الفرضيات المبدئية تجعل التحليل النفسي غير منفصل عن عالم علم اللغة. بالمقابل، فإن مبادئ التحليل النفسي - مثل اكتشاف اللاشعور، قوانين عمل الحلم، وغيرها - تعدل بشكل عميق المفهوم الكلاسيكي للغة.

إذا كان الطبيب النفسي يبحث عن تشوه عضوي يجعله سبباً لاضطراب ما، فإن المحلل النفسي لا يحيل إلا إلى قول الذات؛ لكن ليس من أجل كشف حقيقة موضوعية قد تكون السبب في الاضطرابات. يصفي المحلل النفسي باهتمام كبير إلى الواقعي كما الخيالي فيما تقوله الذات؛ إذ إن هذا وذلك له حقيقة خطافية متماثلة.

إن ما يكتشفه في هذا الخطاب، إنما هو الباعث اللاشعوري أولاً، ثم الشعوري إلى حد ما. هذا الباعث الذي يولد الأعراض.

وما إن يتم الكشف عن هذا الباعث حتى يشير كل سلوك عصبي إلى منطق واضح، ويبدو العرض بوصفه رمزاً لهذا الباعث الذي عثر عليه أخيراً.

من أجل فهم الحياة النفسية جيداً، فإن من اللازم الكف عن المبالغة في تقدير الشعور. يجب أن نرى عمق كل حياة نفسية في اللاشعور. يشبه اللاشعور دائرة كبيرة تحيط بالشعور، بوصفه دائرة أصغر. إنه لا يمكن أن نرى فيها واقعة شعورية دون مرحلة لاشعورية سابقة لها، بينما يتمكن اللاشعور من تجاوز مرحلة الشعور وامتلاك قيمة نفسية، على الرغم من ذلك. كتب (فرويد) قائلاً:

«اللاشعور هو التفساني ذاته وحقيقته الأساسية» (فرويد - تفسير الأحلام).

إذا ما تمثل بوصفه رجوعاً عمودياً، أو تاريخياً، داخل ماضي الذات (ذكريات، أحلام، إلخ) فإن هذا البحث عن الدافع اللاشعوري ضمن ومن خلال الخطاب، يتم

في الواقع ضمن ومن خلال سياق خطابي أفقي، ويتمثل في العلاقة بين الذات والتحليل.

نجد في فعل التحليل النفسي سلسلة الذات - المخاطب وكذلك الواقعة الأساسية القائلة بأن كل خطاب موجه نحو آخر. «ليس ثمة من كلام دون جواب حتى لو لم يصادف إلا الصمت. هناك مستمع مفترض».

(جاك لاكان - JACAN k كتابات، 1966)

يقول (لاكان) فيما بعد: ألا يتعلق الأمر - بالأحرى - بحرمان جوهري في خطاب الذات نفسه؟ ألا تلزم الذات نفسها بنوع من التحلي المتعاطف عن هذا الوجود ذاته؟ حيث تنتهي الذات بالإقرار بأن هذا الكائن لم يكن أبداً سوى صنيعها في الخيال، وبأن هذا الصنيع يقتصر في ذاته إلى أي تأكيد؛ ذلك أنه داخل هذا العمل لإعادة بناء الذات الأخرى، تجد الذات من جديد الاستلاب الأساسي الذي جعلها تشكل بوصفها ذاتاً أخرى، والذي حرّمها من أن تتحل من ذات أخرى. هذه «الأنثى» هي جوهر الحرمان، يتم ذلك بفضل التصوير الصادق الذي يضفي تماسكاً على فكرة التقويم التي لا تتوصل إلى استخلاص جوهرها، وكذا على فكرة الحالات والدفاعات التي لا تمنع من تأرجع منزلتها، وكذلك فكرة الاحتضان النرجسي التي تعمل على نفخ الروح فيها.

لقد جعلت نظرية (لاكان) من دراسة اللاشعور علماً من العلوم، وذلك باستجواب مكان الآخر (مكان المحلل في فعل خطاب الذات الخاضعة للتحليل)؛ إذ إنها تحدد له الأسس التي يمكن للخطاب أن يتناولها بشكل علمي، وذلك من خلال الصيغة التي أصبحت مشهورة من الآن فصاعداً: «الاشعور الذات هو خطاب الآخر».

لا يتعلق الأمر إطلاقاً، هنا، بقصر فعل الخطاب على حدود العلاقة ذات مستقبل، كما تفعل عادة، نظرية الاتصال. يلاحظ التحليل النفسي «أصداء متجاوبة لشبكات الخطاب المتواصلة فيما بينها، مما يشير إلى وجود» كلي للخطاب الإنساني «الذي سيتناوله العلم يوماً ما، دون شك، بكل تعقيداته. بهذا المعنى، فإن التحليل النفسي لم يقطع سوى الخطوة الأولى بإقامة البنية الثابتة للذات وللمخاطبها، هذا مع ملاحظة أنه» هذا هو المجال الذي تستقطب فيه خبرتنا في علاقة ثنائية، ظاهرياً

فحسبه لأن كل وضعية لبنية الذات وفق عبارة ثنائية فقط، تكون غير متوازنة نظرياً، إذ تنهار لدى التطبيق .

تستخدم الذات المتكلمة اللغة - ضمن البنية التي تم تحديد خطوطها لفعل الخطاب - لتبني من خلالها تركيب خطابها أو منطق: إنها لغة (ذاتية، شخصية) داخل اللغة بوصفها (بنية اجتماعية محايدة). وهكذا إذاً، تستخدم اللغة بوصفها كلاماً، متحوّلة إلى هذا التعبير الملح عن الذات، وهو ما يشكل شرط الحوار.

نزودنا اللغة بأداة الخطاب؛ حيث تتحرر وتتخلق شخصية الذات، وحيث تتوصل إلى الآخر وتتعرف إلى نفسها من خلاله. (بنفنيست BENVENISTE) (ملاحظات حول آلية عمل اللغة في الاكتشاف الفرويدي) في كتابه: مشكلات علم اللغة العام.

هذا يعني أنه يجب ألا تتداخل اللغة التي يدرسها التحليل النفسي مع هذا النظام الشكلي الذي هو (اللغة): موضوع علم اللغة الحديث. إن اللغة بالنسبة إلى التحليل النفسي إنما هي نظام دال، لنقل إنه ثانوي، يستند إلى اللغة، كما أنه على علاقة واضحة مع مقولاتها، لكنه يوصف فوقها منظومة خاصة، منطقاً نوعياً.

يلاحظ (بنفنيست) أنه يمكن الدخول إلى النظام الدال لللاشعور عبر النظام الدال للغة من خلال خطاب الذات. يقول: «يتعلق الأمر بما فوق اللغة؛ إذ تستخدم دوال مكثفة للغاية، تنتمي في اللغة المنظمة، إلى وحدات الخطاب الكبرى - بالأحرى - وليس إلى الوحدات الصغرى».

لقد كان (فرويد) أول من عين الطبيعة بالغة التكثيف لدوال النظام الرمزي للحلم (أي اللاشعور)؛ إذ اعتبر نظام الحلم مناظراً لذلك الذي لمخطوط مشفر، أو لكتابة تصويرية، يقول: «يمكن القول بأن التصور في الحلم - وهو بالتأكيد لم يحدث ليفهم - ليس أصعب إدراكاً على القراء من الكتابات التصويرية».

عمل الحلم Le travail du rêve

ويقول فيما بعد: ((غالباً ما يكون لرموز الأحلام عدة معانٍ، وفي بعض الأحيان، كثير من المعاني، إلى درجة أن السياق وحده هو الذي يزودنا بالفهم الدقيق، كما في الكتابة الصينية. يسمح الحلم، بفضل ذلك، بتأويلات متعددة، كما أنه يمكن أن يتمثل

أفكاراً متعددة ودوافع للرغبات، غالباً ما تكون ذات طبيعة مختلفة جداً، من خلال مضمون واحد)).

لتوضيح منطق الحلم هذا، يحيل (فرويد) على مثال لتأويل الحلم منقول عن (أرخميدس)، وهو يستند إلى تلاعب بالألفاظ. يقول في ذلك: «يبدو لي أن (أريستاندر) قد أعطى شرحاً ساراً جداً لـ (الاسكندر المكدوني)؛ حيث كان هذا الأخير يحاصر (طروادة TYR) نافذ الصبر، فتولد لديه في لحظة من الاضطراب الشعور بأنه يرى حيواناً أسطورياً (Satyre) يرقص فوق رأسه، وصادف أن كان (أريستاندر) في ذلك الوقت» في ضواحي طروادة مع حاشية الملك، فقام بتفكيك العبارة: حيوان أسطوري satyre إلى لفظين، هما: àtoi TYR - لك طروادة - وتوصل إلى أن الملك الذي يحاصر طروادة سيسئولي على المدينة قريباً» ويضيف (فرويد): «فيما عدا ذلك فإنه كما يلاحظ (فيرنزي Ferenczi) يحق لكل لغة الحلم الخاص بها».

لقد صفنا هنا المبدأ الأساسي لتفسير الحلم في التحليل النفسي؛ ذلك المبدأ الذي سيطوره ويدققه (فرويد) في عمله اللاحق. لكن من الممكن اختزاله بوصفه استقلالاً نسبياً للدال الذي ينزلق تحته مدلول غير متضمن بالضرورة ضمن الوحدة الصوتية - الصرفية، كما تتمثل في الملفوظ⁽¹⁾ الذي تم إبلاغه:

في الواقع، إن كلمة (Satyre) في اللغة الإغريقية عبارة عن وحدة لغوية لا يمتلك مقطعاها في حد ذاتهما معنى ما. والحال، أنه يمكن للدالين: (Sa) و (tyre)، المكونين لكلمة (Satyre)، أن يشيرا، خارج هذه الوحدة اللغوية، إلى مدلول آخر؛ أي إلى مدينة (طروادة TXR)، الذي يمثل فتحها المرتقب باعث حلم اللات. هناك إذن وحدتان دالتان توجدان، وفق منطق الحلم، مضغوطتين في وحدة واحدة يمكن لها أن تتطوي على مدلول مستقل (عن ذلك الذي لمكوناتها)؛ مدلول يمكن تمثيله بواسطة صورة؛ أي الحيوان الخرافي (le satyre).

يستخلص (فرويد) بتحليله لعمل الحلم ثلاث عمليات أساسية تحدد آلية عمل اللاشعور بوصفه «لغة»، هي: انتقال، تكثيف وتصوير.

(1) الملفوظ: فعل اتصال منجز مكثف بنفسه (المترجم).

فيما يخص التكثيف، يلاحظ (فرويد) أنه «عندما تتم مقارنة محتوى الحلم بأفكار الحلم، فإن ما يلاحظ أولاً هو أن هناك عملاً ضخماً للتكثيف. الحلم مختصر فقير، موجود، بالمقارنة مع اتساع وثرأ أفكار الحلم ...» يمكن الظن بأن (التكثيف) يعمل من خلال «طريق الحذف؛ إذ ليس الحلم ترجمة حرفية، جزءاً بجزء، لفكرة الحلم. بل هو إعادة صياغة ناقصة جداً وموجزة جداً، لكن الأمر يتعلق بما هو أبعد من مجرد حذف؛ إنه يتعلق بدمج (كما هو الشأن في Satyre)؛ حيث يمكن لأفكار الحلم أن تتلاقى بأعداد كبيرة، ذلك لأنها تقدم معاني متعددة للتأويل.

يمكن شرح الواقعة التي تفسر كل ذلك بطريقة أخرى أيضاً، فنقول: «إن كل عنصر من عناصر محتوى الحلم مجدد بشكل مفرط، بما أنه متمثل لمرات عدة في أفكار الحلم». أدخل (فرويد) - هنا - مفهوم (التحديد المفرط) الذي سيغدو مفهوماً لا غنى عنه لكل تحليل لمطلق الحلم وللشعور، ولكل نظام دال يرتبط بها.

يؤدي مبدأ (الانتقال) دوراً أقل أهمية في تشكيل الحلم «إن ما هو أساسي بشكل ملحوظ لأفكار الحلم، لا يتم تمثيله في الحلم على الإطلاق في بعض الأحيان. يتمركز الحلم بشكل مختلف؛ إذ ينظم محتواه حول عناصر أخرى ليست هي بأفكار الحلم». فبواسطة هذا (الانتقال) لا يكون مصموم الحلم سوى تحريف للرغبة الموجودة في اللاشعور، والحال، أننا نعرف مسبقاً التعريف، ونعلم أنه من عمل الرقابة التي يمارسها أحد المحافل النفسية على المحفل الآخر؛ (فالانتقال) إذاً، هو أحد وسائل التعريف الأساسية.

بعدما أثبت أن «التكثيف والانتقال هما العاملان الأساسيان اللذان يحولان مادة أفكار الحلم الضمنية إلى محتواه الظاهر»، شرع (فرويد) في تأمل «طرق تصوير الحلم»، فلاحظ أن «الحلم يعبر عن العلاقة الموجودة بالتأكيد بين جميع أجزاء أفكاره موحداً عناصرها في واحد كليّ: لوحة، أو سلسلة من الأحداث، فيمثل العلاقات المنطقية باعتبارها علاقات متزامنة؛ تماماً، مثلما يجمع الرسام في لوحة

واحدة، كل من ينتمي إلى مدرسة (الأيشينين)، أو مثلما يجمع (برناسي)⁽¹⁾، كل الفلاسفة أو كل الشعراء، في حين لم يكن لهؤلاء أن يجتمعوا معاً في هذه الشروط؛ فهم يشكلون - بالنسبة للفكر - مجتمعاً من هذا النوع*. إن العلاقة المنطقية الوحيدة التي سيستخدمها الحلم - كما هو شأن لغة رمزية ما كالفينية - ستكون مبنية بواسطة التطبيق الرمزي البسيط؛ أي كما يقول (فرويد)، بوساطة: المشابهة المتوافق، الاتصال، «كما هذا...».

يشير (فرويد)، في مكان آخر، إلى خاصية أخرى لعلاقات اللاشعور: إنه لا يعرف التناقض، إن قانون الشخص الثالث المستبعد غريب عنه. تبرهن الدراسة التي خصصها (فرويد) (للإنكار) على آلية عمل النفي خاصة في اللاشعور.

فمن جهة، يلاحظ (فرويد) أن «إتمام وظيفة المحاكمة العقلية لم يصبح ممكناً إلا من خلال تكوين رمز النفي». بيد أن نمي ملفوظ ما يمكن أن يدل، انطلاقاً من اللاشعور، على الاعتراف الظاهري بكتته، دون أن يكون المكبوت مقبولاً من قبل اللاشعور: «لا يوجد أي برهان أقوى في الدلالة على توصلنا إلى اكتشاف اللاشعور، سوى أن الشخص موضع التحليل النفسي يقوم برد فعل متمثل بهذه العبارة: «أنا لم أفكر في هذا»، أو ربما: «أنا أهد ما أكون عس التفكير في هذا» انطلاقاً من ذلك، يلاحظ (فرويد) بأن النفي، بالنسبة للاشعور، ليس رفضاً؛ بل تكوين لما يعطي بوصفه منفياً. ثم يستنتج: «هذا الشكل في فهم الإنكار يرتبط تماماً بعدم اكتشاف أي «لا» في التحليل، انطلاقاً من اللاشعور..».

يلاحظ جيداً بأن الحلم، بالنسبة إلى (فرويد)، لا يختزل إلى رمزية ما؛ بل هو لغة حقيقية؛ أي: نظام من العلاقات؛ بل هو بنية من البنى، بما لها من تركيب ومنطق خاص بها. يجب الإلحاح على هذه (الطبيعة التركيبية) لرؤية (فرويد) للغة، وهو ما تم السكوت عنه، غالباً، لصالح التأكيد على الرمزية الفرويدية.

(1) البرناسية (PARNASSE) حركة أدبية فرنسية في أواخر القرن التاسع عشر وتطورت عن مدرسة «الفن للفن».

واقع الحال، أن (فرويد) عندما يتحدث عن لغة، فإنه لا يقصد نظام الخطاب فحسب؛ حيث يتم بناء الذات وهدهدها؛ إذ أنه فيما يخص دراسة الاضطرابات العقلية القائمة على التحليل النفسي، فإن الجسم نفسه يتكلم. نستذكر أن (فرويد) قد أسس (التحليل النفسي) انطلاقاً من الأعراض الهستيرية التي عرف أن يرى فيها «أجساماً ناطقة». إن العرض الجسماني يتأكد تحديده بواسطة شبكة رمزية معقدة،

بواسطة لغة يتعين حصر قوانينها التركيبية لكشف العرض. يقول (لاكان): «إذا ما علمنا أن نتبع، داخل نص التداعيات الحرة، التفرع المتصاعد لهذا السليل الرمزي لكي نرصد فيه الأماكن التي تتقاطع فيها الأشكال مع عقد بنيانه، فإنه من الواضح سلفاً أن العرض يتكشف بشكل كامل في تحليل لغوي ما. ذلك لأنه هو نفسه مبني بوصفه لغة. إنه لغة يتعين استخلاص الكلام منها»

إننا لم نوضح هنا سوى القواعد المبسطة لألية عمل لغة الحلم واللاشعور، كما اكتشفها (فرويد). لنؤكد مرة أخرى أيضاً أن حقيقة هذه اللغة غير متطابقة مع اللغة التي يدرسها علم اللغة، لكنها تصنع في هذه اللغة. نشير من ناحية أخرى إلى أن هذه اللغة ذاتها لا توجد واقعياً، إلا داخل الخطاب الذي بحث (فرويد) عن قوانينه. إن البحث (الفرويدي) يوضح، بالتبعية، خصائص لغوية لن يتوصل إليها أبداً أي لم لا يوضح الخطاب في حساباته. إن النظام الدال الذي يدرسه (فرويد) هو، في الآن ذاته، لغة داخلية ولغة ماورائية؛ لغة لها بعد كوني «يتجاوز» اللغات الوطنية المشككة؛ إذ يتعلق الأمر بشكل واضح، بوظيفة للغة تخص كل اللغات. افترض (فرويد) بأن (المجتمع الدال لنظام الحلم واللاشعور) مجتمع وراثي؛ هذا، وقد برهن التحليل النفسي الأثنوبولوجي، بالفعل، على أن المفهوم (الفرويدي) وعمليات اللاشعور التي استخلصها قابلة للتطبيق كذلك على ما يعرف بالمجتمعات البدائية.

كتب (فرويد) قائلاً: «إن ما هو مرتبط رمزياً اليوم، كان قديماً مرتبطاً بواسطة هوية مفهومية ولغوية غالباً. تبدو العلاقة الرمزية وكأنها بقية من، وعلامة على هوية قديمة. يمكن أن نلاحظ بهذا الصدد بأن مجتمع الرمز، في سلسلة كاملة من الحالات، يذهب أبعد من المعرفة اللغوية. إن عدداً معيناً من الرموز قديم قدم تشكل اللغات ذاتها».

قد يكون من المناسب أكثر البحث عن القواعد المنطقية المكتشفة من قبل (فرويد) داخل منظومة بعض النظم الدالة التي هي أنماط لغوية بحد ذاتها، دون الذهاب إلى الفرضية التي تفترض بأن: اللغة البدائية قد تتوافق مع قوانين اللاشعور، وهي فرضية لا يقبلها علم اللغة، كما أن أية لغة قديمة أو بدائية لا تؤكد، كما يبدو في نطاق المعرفة الحالية. يلاحظ (فرويد) ذلك بنفسه؛ حيث يقول: (هذه الرمزية ليست خاصة بالحلم وحده، إننا نجدها في كل التصور اللاشعوري في كل التمثيلات الجماعية الشعبية منها بوجه خاص: في الفولكلور في الأساطير، الخرافات، الحكم، الأمثال، ألعاب الكلمات الدراجة؛ بل إن هذه الرمزية توجد هنا بشكل أكثر اكتمالاً مما هي في الحلم).

من المفهوم الآن بأن مدى التحليل النفسي يتجاوز بعيداً منطقة الخطاب المضطرب للذات يمكن القول إن النتيجة الكبرى لتدخل التحليل النفسي في حقل اللغة، هي منع سحق المدلول بواسطة الدال الذي جعل من اللغة سطحاً صفيحاً قابلاً منطقياً للتقطيع. يسمح التحليل النفسي، على النقيض من ذلك، بتصفح اللغة، بفصل الدال عن المدلول، جعلنا مرعبين على أمل كل مدلول من خلال عمل الدال الذي أنتجه، وبالعكس.

هذا يعني أن تدخل التحليل النفسي يمسع السلوك الماورائي الذي يطابق مختلف الممارسات اللغوية مع اللغة الواحدة، مع الخطاب الواحد، مع التركيب الواحد، ويبحث على البحث عن اختلافات اللغات، واختلاف الخطابات، أو بالأحرى، اختلافات النظم الدالة المكونة داخل ما يمكن اعتباره: اللغة أو الخطاب.

هناك بالنتيجة مجموعة ضخمة من الممارسات الدالة من خلال اللغة، تفتح من الآن فصاعداً، أمام اللغويين؛ (لو أخذنا)، على سبيل المثال، خطابين من اللغة اليونانية، فلن يكون لهما، بالضرورة، التركيب السيميائي ذاته. مع كون كل منهما خاضعاً لقواعد اللغة؛ إذ يمكن لأحدهما أن يستند إلى منطق (أرسطو)، بينما يقترب الآخر من قواعد اللغات التصويرية (الهيروغليفية)، وذلك إذا ما بني خطابهما استناداً إلى قواعد تركيبية مختلفة يمكن وصفها بما وراء اللغة.

كان (فرويد) أول من طبق نتائج المستخلصة من تركيب الحلم واللاشعور على دراسة نظم دالة مركبة؛ فبتحليله لـ (كلمة الشعور وعلاقتها باللاشعور)، اكتشف

(فرويد) طرق تشكيل الأحلام: الإيجاز (أو الحذف)، التكثيف (التكثيف مع التشكيل البديل)، القلب: ازدواج المعنى، إلى آخره. من جهة أخرى، فإن النتائج التي استخلصها (فرويد)، من لغة الحلم، قد سمحت له بتناول نظم رمزية مركبة لم يكن من الممكن فك رموزها بغير ذلك، وذلك مثل (التابو) و(الطوطم) وغيرها من المحرمات في المجتمعات البدائية.

تفتح أعمال (فرويد) اليوم، منظوراً جديداً للغة، وهو ما حاول التحليل النفسي منهجه وتدقيقه في أبحاث السنوات الأخيرة.

حقاً ليس للنظرية التحليلية للغة الدقة المثالية التي تخص النظريات الشكلانية، أو الرياضية، التي تتروج للسانيات الحديثة. إنه لحق كذلك، إن علماء اللغة يظهرون القليل من الاهتمام بما يكشفه التحليل النفسي ضمن آلية العمل اللغوي. من جهة أخرى، إنه ليصعب أن نرى كيف يعدو ممكناً مواءمة الصياغات الشكلية للبنوية الأمريكية، وللنحو التوليدي، على سبيل المثال، مع آلة العمل اللغوي، كما يصوغها التحليل النفسي الحديث طبقاً لـ (فرويد).

من الواضح أنه لدينا هنا اتجاهان متناقضان، أو على الأقل مختلفان، لمفهوم اللغة. (فرويد) ليس بلغوي، واللغة - الموضوع التي يدورسها لا تتوافق مع النظام الشكلي الذي تتناوله اللسانيات، والذي استطاع استخلاص تحوله التجريدي البطيء والدؤوب عبر التاريخ. لكن الاختلاف بين مقاربة التحليل النفسي للغة وبين اللسانيات الحديثة أكثر عمقاً من مجرد تغيير حجم الموضوع. إن المفهوم العام للغة هو ما يختلف جذرياً في التحليل النفسي عنه في اللسانيات.

سنحاول أن نلخص هنا النقاط الأساسية لهذا الاختلاف يجعل التحليل النفسي من المستحيل اعتبار اللغة خارج تحقيقها في الخطاب؛ أي بتناسي أن اللغة لا توجد خارج خطاب الذات، أو باعتبار هذه الذات وجوداً ضمني، مكافئة لنفسها؛ وحدة ثابتة تتوافق مع خطابها، وهو تقليد مقبول عموماً في اللسانيات الحالية. هذه الفرضية الديكارتيّة التي تستند إليها إجراءات اللسانيات الحديثة التي أبرزها (تشومسكي)، قد اهتزت بالاكشاف الفرويدي للاشعور ولمنطق اللاشعور. من الصعب من الآن فصاعداً الحديث عن ذات ما دون تتبع التشكلات التي تكشفها علاقات الذات مع خطاباتها. ليست الذات كائناً موجوداً؛ إنها تُصنع وتهدم في

فضاء نصي (TOPOLOGIE)⁽¹⁾ مركب؛ حيث يتواجد الآخر وخطابه. إناء، لن نعرف بعد الآن الحديث عن (معنى) خطاب ما، دون أن نأخذ فضاءه في الحسبان. الذات والمعنى ليسا كائنين (ابتداء)؛ إذ يتم إنتاجهما في العمل الخطاب (تحدث فرويد عن عمل الحلم).

استبدل التحليل النفسي بالبنية المستوية - التي هي اللغة بالنسبة للسانيات البنيوية وتوقعاتها المتحولة عنها - إشكالية إنتاج المعنى (إنتاج الذات التي يجب تحديدها نظرياً) ليس الأمر أمر إنتاج بمفهوم النحو التوليدي، الذي لا ينتج شيئاً على الإطلاق (ذلك أنه لا يضع الذات والمعنى موضع السؤال)، ويكتفي بتركيب بنية ما في عملية لا يتم فيها التساؤل - للحظة واحدة - عن أسس البنية، لكنه إنتاج فعلي يتجاوز سطح الخطاب الملفوظ ويولد في (الملفوظية)⁽²⁾ - وهي طبقة جديدة ظهرت في التحليل اللغوي - معنى معيناً مع ذات معينة.

سبق لـ (جاكسون) أن لفت الأنظار للتمييز بين الملفوظية نفسها، وبين موضوعها (المادة الملفوظة)، للمرمان على أن بعض المقولات النحوية (Shifters)⁽³⁾ يمكن لها أن تشير إلى أن عملية التلطف والقائمين بها، أو القائمين بها (وخدمهم) تحيل إلى عملية (الملفوظية) والقائمين بها، أو القائمين بها (وخدمهم)؛ (على سبيل المثال: الضمير «أنا» الوحدات النحوية والصرفية التي تحدد الحضور بوصفه موضوعاً للخطاب، ومعه الحاضر الزمني). استخدم (لا كان) هذا التمييز لكي يدرك ما وراء (الملفوظ)، أي في (الملفوظية)، مدلولاً (لا شعورياً) ظل خافياً على علم اللغة: في الملفوظ القائل: «أخشى ألا يأتي»، يكون الضمير «أنا» هو فاعل الملفوظ وليس فاعل الرغبة الحقيقية؛ لكنه المقولة النحوية التي تشير إلى حضور المتلفظ.

- (1) TOPOLOGI: الدراسة الرياضية للفضاءات والأشكال، هنا: دراسة تشكل الفضاء الخطابي للذات، بالمقارنة مع الآخر ومع القطب.
- (2) الملفوظية: هي المنتج اللغوي بوصفه فعلاً محدداً يتم خلاله تحقيق الجمل الملفوظة بمسكلم معين، ضمن ظروف زمنية ومكانية بعينها.
- (3) Shifters أو Deictiques: مقولات نحوية معينة لا يمكن تحديدها ما تدل عليه إلا باعتبار المتخاطبين مثل الضميرين «أنا» - أنت؛ حيث يشير الأول إلى المتكلم، والثاني إلى المخاطب. (المترجم).

((إن فاعل الملفوظية، بوصفه مبدئياً للرغبة ليس غائماً إلا وفق منطق متسرع)).

هذا التمييز بين الملفوظية والملفوظ ليس سوى مثال على تعديل مفهوم اللغة بغية الوصول إلى بناء نظرية للغة بوصفها (إنتاجاً). إن (التحليل النفسي) يربطه بإشكالية إنتاج المعنى والذات في اللغة، قد تطلع إلى شيء آخر، هو أولوية (الدال) على (المدلول). نحن هنا بعيدون عن الأرتياب المتعلق بالمدلول الخاص بلسانيات (بلموفيلد) وما بعدها. إذ إن (المدلول)، على النقيض من ذلك، موجود في كل تحليل، وإن ما يصني إليه المحلل النفسي في خطاب الحلم المكثف والمجازي، إنما هو العلاقات المنطقية بين المدلولات. لكن هذا المدلول ليس مستقلاً عن الدال، بل على النقيض من ذلك؛ إذ يغدو الدال مستقلاً، فيفصل عن المدلول الذي انضم إليه عند إبلاغ الرسالة، وينقسم إلى وحدات دالة تقوم بنقل مدلول جديد، لا شعوري لا مرئي، تحت مدلول الرسالة المقول شعورياً (كما هو شأن الحالة المذكورة سابقاً المتعلقة بـ «طروادة - Satyre» وكذلك «أخشى ألا يأتي»)

إن تحليلاً كهذا للعلاقة بين الدال والمدلول في اللغة، يثبت «في الواقع، كيف يدخل الدال في المدلول؟ أي: إن لم يكن تحت شكل غير مادي، فإنه يطرح السؤال حول مكانه في عالم الواقع». كما يقول (لا كان)، الذي يؤكد أن: «أولوية الدال على المدلول، هو أمر يبدو من المستحيل - مسبقاً - تجنبه في كل خطاب حول اللغة، وذلك ليس دون أن يثير الكثير من الحيرة حول إمكان مواجهة ذلك من قبل علماء اللغة، حتى في أيامنا هذه».

«إن (التحليل النفسي) وحده، هو القادر على أن يفرض على الفكر هذه الأولوية، بإثباته أن الدال يستغني عن كل تفكير - انعكاسي على الأقل - ليمارس من أجل أن تتجلى فيه، من خلال هذا التطفل المستلب؛ حيث يأخذ مفهوم (العرض) معنى بارراً في التحليل: معنى الدال الذي يوحي بعلاقة الذات مع الدال»⁽¹⁾.

(1) كان (دوسوسير) في أصله التي حملت عنوان (Anagrammes) عالم اللغة الأوسى الذي أدرك أولوية الدال «هذه» وذلك بصياغته نظرية للدلالة، يقال لها «شعرية» (للمؤلف).

أخيراً، فإن مبدأ أولوية الدال ينشئ في اللغة المحللة نسقاً تركيبياً يتجاوز المعنى الخطي (النظمي) للسلسلة المنطوقة، كما يضم وحدات دالة تم تحديد موقعها في وحدات لغوية (مورفيمات) مختلفة داخل النص، وذلك تبعاً لمنطق تركيبى.

«يجب ابتداءً اعتبار (التحديد المفرط) بوصفه واقعة تركيبية. ينتج عن هذا التقسيم، التفريع والتقطيع للسلسلة الدالة شبكة دالة مركبة، تشير الذات من خلالها تعقيد الواقع المتحرك، دون القدرة على تحديد أي (اسم) ذي معنى دقيق (باستثناء مستوى المفهوم)، لأنه لما من دلالة يمكنها الثبات، ما لم تحل إلى دلالة أخرى» (لاكان).

هذه الخلاصة التخطيطية لبعض المبادئ الأساسية للمفهوم التحليلي للغة، مع جذتها الجذرية بالمقارنة مع المنظور اللساني الحديث، تطرح - بشكل حتمي - السؤال حول إمكان إدراجها ضمن المعرفة اللسانية. إن من المستحيل اليوم التنبؤ باحتمالية ذلك، وبصورة أقل نتيجة اختراق كهذا.

غير أنه من الواضح أن الموقف التحليلي إزاء اللغة، لم يوفر المنهجية المحايدة للغة العلمية، وسوف يجبر اللسانيات الشكلية على تغيير خطابها.

إن ما يبدو لنا محتملاً أكثر أيضاً، هو أن هذا الموقف التحليلي سيفزو حقلاً دراسة النظم الدالة بصورة عامة، أي (السيمولوجيا) التي كان (دوسوسير) قد حلم بها، وبأنه، من خلال ذلك، سيعدل المفهوم الديكارتي للغة، ليسمح للعلم بإدراك تعددية النظم الدالة، المطورة ضمن اللغة، وانطلاقاً من اللغة. ■

استقلال ذاتي^(*)

تريستان تودوروف

ت: د. محمد أحمد طلحي^(*)

كان وراء الانقلاب الذي أحدثه فكر التنوير حركة مزدوجة، سلبية وإيجابية: تحرير من المعايير المفروضة من الخارج وساء، معايير جديدة، نختارها نحن. يقول روسو Rousseau: إن المواطن الجيد هو الذي «يحدد التصرف وفق مبادئ حكمه الخاص». يرسم ديدرو Diderot في مقال في الموسوعة صورة بطله المثالي بقوله: «إنه فيلسوف يزدي الحكم المسبق، والعرف المتناقل، والأقدمية، والقبول العام، والسلطة، وبكلمة واحدة كل ما يسيطر على الفكر، ويتجراً على التفكير ذاتياً»⁽¹⁾. إن هذا الفيلسوف لا يريد الخضوع من دون مناقشة لأي سيد، ويفضل دائماً الاستناد إلى ما هو متاح لكل فرد: شهادة الحواس، والقدرة على التفكير، وقد أكد كانت Kant في نهاية القرن أن مبدأ التنوير الأول يقوم على التمسك بهذا الاستقلال الذاتي. «كن شجاعاً بالاعتماد على إدراكك الخاص! هذا هو شعار التنوير»، «إن مبدأ التفكير ذاتياً هو التنوير»⁽²⁾.

(*) هذه ترجمة الفصل الثالث المعنون Autonomie من 37 — 49 من كتاب تريستان تودوروف

Tzevta Todorov المعنون روح التنوير L'esprit des Lumieres الصادر في عام 2006

عن دار روبير لافون Robert Laffont.

(*) استأذ مشارك، جامعة الملك سعود، الرياض.

يضيف ديدرو: «كل الحقائق خاضعة للنقد على حد سواء». ويركز كوندورسيه Condorcet على أنه ينبغي في العلوم الأخلاقية والسياسية التجرؤ على تفحص كل شيء، ومناقشة كل شيء، وحتى تعليم كل شيء. ويخلص كانت إلى أن «قرننا هو بالضبط قرن النقد الذي يجب أن يخضع كل شيء له» (3). وهنا لا يعني أن الإنسان يستطيع الاستغناء عن كل عرف متناقل، أي عن كل إرث نقله أسلافه: إن العيش في ثقافة يمثل حالته الطبيعية، غير أن الثقافة، بدءاً باللغة، ينقلها له من سبقوه. وإن تخيل أننا نستطيع التفكير من دون أحكام مسبقة هو أسوأ الأحكام المسبقة. وإن العرف المتناقل مكون للإنسان، ولا يكفي ببساطة لجعل مبدأ ما شرعياً، ونظرية ما حقيقية.

إن خياراً كهذا يؤدي إلى نتائج سياسية واضحة: يتكون الشعب من أفراد، وإذا بدأ هؤلاء الأفراد التفكير ذاتياً، فإن الشعب كله سيأخذ على عاتقه تقرير مصيره بيده. إن مسألة أصل السلطة السياسية وشرعيتها ليست أمراً جديداً، فقد تصادم تفسيران رئيسان في القرن الثامن عشر. يقول البعض: إن الملك تلقى سلطته من الله، مهما كان عدد الوسطاء الذين يسمي تصورههم يس هذا المصدر والمتلقي النهائي، وإنه بوصفه ملكاً بقانون إلهي لا يدير بأي دس لأحد على وجه الأرض. ويقول البعض الآخر الذين يعتمدون على العقل والطبيعة أو على عقد بدني: إن أصل السلطة يكمن في الشعب والقانون العام والمصلحة العامة. لقد خلق الله الناس أحراراً ومنحهم العقل. يقول مونتسكيو Montesquieu: «ينبغي أن يقرود كل إنسان يتمتع بروح حرة نفسه بنفسه» (4). هذا لا يعني أنه ينبغي الإطاحة بالملوك: يقضي الرأي المرجح في ذلك العصر أن يسلم الشعب - الذي يمنعه تعدده من قيادة نفسه - هذه السلطة إلى أمير. يحكم هذا الأمير بسلطان مطلق، ولكن ذلك لا يعني أنه غير مسؤول: ينبغي أن يفيد سلطانه مصلحة بلده.

تدخل روسو في هذا السياق، وعرض أفكاره الأساسية في العقد الاجتماعي. كان روسو من دون تردد إلى جانب المصدر البشري وغير الإلهي لكل سلطة، وأعلن أنه لا يمكن نقل هذه السلطة بل التكليف بها فقط، مثلما نكلف الخادم بمهمة ما: إن السلطة كما يقول روسو غير قابلة للتصرف. فما أقرضه الشعب للحكومة لوقت من

الأوقات يمكن أن يستعبد دائماً. إن المصلحة العامة، المصدر الوحيد للشرعية، تعبر عنها ما يطلق عليها روسو اسم الإرادة العامة التي تترجم بدورها بقوانين. «السلطة التشريعية ملك للشعب ولا يمكن أن تكون إلا ملكاً للشعب» (5). إذا سمينا «جمهورية» كل دولة تحكمها قوانين، فإن كل دولة شرعية تعد جمهورية. لقد نسي الشعب حسب ظن روسو، أن السلطة ملكه - يشمل ذلك السلطة التي يمارسها الملك - وأنه يمكنه استعادتها في أي وقت. وقد استخلصت بعد عدة سنوات مجموعة من الرجال في إحدى المستعمرات البريطانية نتيجة هذا المنطق التي لا بد منها، وأعلنت حقها باختيار حكومتها بحرية وبفسها. هكذا ولدت أول جمهورية معاصرة، بالمعنى الذي يقصده روسو، اسمها الولايات المتحدة الأمريكية. وقد نادى بالأفكار نفسها بعد عدة سنوات أيضاً الذين قاموا بالثورة الفرنسية.

يكتسب الفرد أيضاً استقلاله الذاتي بالتوري مع تحرير الشعب وينخرط في معرفة العالم من دون أن يرضح للسلطات السابقة، فيختار دينه بحرية، ويمارس حقه في التعبير عن فكره في فضاء عام، وفي تنظيم حياته الخاصة كما يشاء. ينبغي ألا نظن أن مفكري التنوير الذين تكلموا على دور مفصل للثورة والعقل بالنسبة إلى التقاليد ينادون بتطبيق هذا المطلب الافتراضي على الطبيعة البشرية: إنهم يعرفون جيداً أن الإنسان ليس عاقلاً. يؤكد هيوم Hume «أن العقل أسير، وينبغي أن يكون أسير الشهوات» قبل أن يلاحظ أن هذا العقل لا يستخدم دائماً لمعرفة تامة: «إن تفضيل تدمير العالم بأسره على خدش إصبعي ليس مخالفاً للعقل» (6). فالعقل أداة يمكن أن تخدم الخير والشر على حد سواء، وينبغي على المجرم أن يوظف إمكانيات عقلية كبيرة لارتكاب جريمة كبيرة. إن الإنسان تقوده إرادته ورغباته، وعواطفه، ووعيه، وأيضاً قوى ليس له أي سيطرة عليها، غير أن العقل يستطيع تنويره عندما يسير في البحث عن الحق والصواب.

الاستقلال الذاتي أمر مستحب، ولكنه لا يعني الاكتفاء الذاتي. يولد الإنسان ويعيش ويموت في المجتمع، ولا يمكن أن يكون إنسانياً من دونه. إن النظرة التي تلقى على الطفل هي أصل وعيه، وإن نداء الآخرين هو الذي ينهيه إلى اللغة، وإن الشعور بالوجود الذي لا يمكن أن يستغني عنه أي شخص نفسه ينتج عن التفاعل

مع الآخرين؛ فكل إنسان مصاب بعدم كفاية فطرية، وينقص يبحث عن إكمال بمحبة الآخرين الذين يحيطون به، ويطلب جهم. إن روسو هو أيضاً من عبر عن هذه الحاجة أفضل تعبير، وإن شهادته ثمينة على وجه الخصوص، لأنه بوصفه فرداً، كان يتضايق من الآخرين ويفضل الهروب منهم. لكن الوحلة هي أيضاً شكل من أشكال هذه الحياة المشتركة التي لا يمكن ولا يستحب مغادرتها. «إن أكثر أشكال حياتنا رقة أمر نسبي وجماعي، وإن الأنا الحقيقية ليست فينا كلياً. خلاصة القول، هذا هو في هذه الحياة تكوين الإنسان الذي لا يمكنه من التعم جيداً بنفسه من دون مساعدة الآخرين» (7). وهذا لا يعني أن كل حياة في المجتمع جيدة، إذ إن روسو لا يكف عن تحذيرنا من عزلة الذات بتأثير من الموضة mode، والرأي العام، ورأي الآخرين وبما أن الإنسان لا يعيش إلا في نظر الآخرين، فإنه بإهماله الجوهر وباهتمامه بالمظهر فقط يجمل من عرض نفسه هدفه الوحيد. إن «الرغبة في الشهرة»، والحرص على «جعل الآخرين يتكلمون على ذاته»، و«حنون التميز» (8) أصبحت دوافع أفعال الإنسان الحقيقية التي ازدادت تشابها وفقدت معناها.

بدأ تحريف هذا الفكر في الوقت الذي بدأ يتشكل فيه مجد ذلك في أعمال ساد الذي أعلن أن الوحدة تعبر عن حقيقة الإنسان «ألا نولد جميعاً وحيدين؟ وفضلاً عن ذلك، ألسنا كلنا أعداء بعضنا بعضاً، ألسنا جميعاً في حالة حرب دائمة ومتبادلة؟». يستتج ساد من هذه الحالة البدئية ضرورة جعل الاكتفاء الذاتي قاعدة للحياة: كل ما يهمني هو لذتي، ولا ينبغي علي أن أبالي بالآخرين، إلا من حماية نفسي من تطفلهم. كيف يتم تجاهل أن هذه العبارات السادية تخالف، ليس فقط روح التنوير، وإنما أيضاً العقل المجرد؟ في أي مكان رأينا طفلاً يولد منعزلاً (من دون أمه)، ويبقى على قيد الحياة وحيداً في الكون؟ إن البشر يمثلون النوع الحيواني الذي يكون فيه الطفل الأكثر بطشاً في اكتساب حد أدنى من الاستقلال: يموت الطفل المهمل نتيجة عدم توفر العناية وليس نتيجة «حرب دائمة ومتبادلة». هذا الضعف الدائم يمكن أن يكون على العكس من ذلك وراء الشعور بالشفقة المألوف لدى كل الكائنات البشرية.

لاقت نداءات ساد في القرون التالية نجاحاً كبيراً لدى كتاب يؤكّدون بصوت واحد أن الإنسان وحيد بشكل أساسي وجوهري، رغم أنها بعيدة عن المعقول كلياً، (ولكنهم هل شاهدوا يوماً أطفالاً يولّدون ويكبرون؟). نكتفي هنا بمثال واحد فقط : رأى موريس بلاتشو Maurice Blanchot في كتابه المعنون «لو تريامون وساده *Lautréamont et sade* وجورج باتاي Bataille Georges في كتاب «الشبية» *L'Erotisme* أن فضل ساد الكبير يتمثل في الأفكار. فكل شيء لديه يقوم على حد ظن بلاتشو، «على حقيقة الوحدة المطلقة الأساسية. وقد قالها ساد وكررها بكل الطرق: تجعلنا الطبيعة نولد منعزلين، وليس هناك أي نوع من العلاقات بين إنسان وآخر». [يعرف الإنسان الحقيقي أنه وحيد، ويقبل كونه وحيداً. وأما باتاي الذي يستشهد بصفحات بلاتشو هذه فيوافق على أن «الإنسان المنعزل الذي ينطق باسمه ساد لا يقيم أي وزن لأمثاله». ويضيف باتاي، ينبغي لهذا السبب الاعتراف بفضل هذا الكاتب: «لقد قدم لنا صورة أمينة عن الإنسان الذي يتمحى الآخر أمامه» (9).

إن سيادة الفرد حسب ساد، الذي بشرحه باتاي، يمر عبر دقة نفي كل ذات أخرى: «إن التضامن مع الآخرين يمنع الإنسان من اتخاذ موقف يعبر عن السيادة». وإن الاهتمام بالآخرين لا يمكن أن ينتج إلا عن خوف من الاضطلاع بالذات كلياً. يرى بلاتشو «أن كل ما في الإنسان الحقيقي، الذي يمثل إرث 17 قرناً من الجبن، يتعلق بالآخرين، وأنه يتكره» إن استقلال الفرد الذاتي يبلغ هنا حداً أقصى يدمر فيه نفسه، فيختلط مع إنكار الكائنات الأخرى حوله، وبالتالي مع إنكار الذات.

لم يكن أصحاب مطلبي الاستقلال الذاتي الفردي والجماعي يتصورون، عندما عبروا عنهما، إمكانية بروز تعارض بينهما: قامت فكرة سيادة الشعب على نموذج سيادة الفرد أي أن العلاقة بينهما علاقة استمرارية. كان كونودورسيه أول من أشار إلى الخطر، وينبغي القول: «إن انتخابه في الجمعية التشريعية جعله في وضع يمكنه من ملاحظة الانحرافات المحتملة للسلطة التي يمثلها، فعندما أكتب على قضايا التربية العامة حذر من التعدي المخالف للسلطة الجماعية على الحرية الفردية». يرى كونودورسيه أنه يجب أن تبعد المدرسة عن أي تلقين أيديولوجي. «إن حرية

للمعتقدات هذه ستكون وهمية إذا ما استولى المجتمع على الأجيال الناشئة لتلقينها ما ينبغي أن تؤمن به. إن تعليماً كهذا لا يكون المتعلم فيه قادراً بنفسه على تقويم أو على رفضه، يغرس في ذهنه «أحكاماً مسبقة» لا تقل في استبدادها عن تلك التي تصدر عن إرادة الشعب، فهو يمثل إذن «اعتداء على أحد أكثر أقسام الحرية الفردية أهمية». ولهذا السبب من الضروري إبعاد تأثير سلطة الدولة على هذا المجال، وصون قدرة الفرد على النقد: «إن هدف التعليم ليس جعل الناس يعجبون بتشريع جاهز، وإنما جعلهم قادرين على تقديره وتصحيحه» (10).

بإمكاننا اليوم أن نصف نفاذ بصيرة كوندورسيه، لأنه خط في هذه السطور الطريقة التي تمكنت بها السلطات الاستبدادية في القرن العشرين (سوف أعود إلى هذا الموضوع لاحقاً) من ظلم شعوبها، وقد لاحظنا منذ سقوط هذه الأنظمة أن تحريف التنوير والسير به في الاتجاه المعاكس أصبح أيضاً ممكناً، وأن نتائج مقلقة بدورها. ليست فقط الدولة التي تستطيع حرمان السكان من حريتهم، وإنما أيضاً بعض الأفراد الأقوياء جداً القادرين على تفكيك سيادة الشعب. إن مصدر الخطر هنا ليس الحكام المستبدون، وإنما بضعة أشخاص من ذوي الإمكانيات المادية الكبيرة.

لنرَ مثالين على ضعف سيادة الشعب هذه مرتبطين بالعلاقات الدولية. الأول ناجم عن العولمة الاقتصادية، تستطيع الدول اليوم حماية حدودها بالسلح إذا اقتضى الأمر، ولكنها لم تعد قادرة على وقف انتقال الأموال، ينتج عن ذلك أن فرداً أو مجموعة من الأفراد لا يستفيدون مع ذلك من أي شرعية سياسية، قادرون بالنقر على حاسوبهم أن يبقوا أموالهم في مكانها أو أن يحولوها إلى مكان آخر، وأن يجعلوا بالتالي بلداً يعاني من البطالة أو يتجنب كارثة داهية، إنهم يستطيعون إثارة فلال اجتماعية أو المساعدة على تفاديها، كانت الحكومات المتعاقبة في بلد مثل فرنسا مسرورة من خفض نسبة البطالة فيها، ولكن ليس من المؤكد أنها مازالت تملك وسائل تحقيق ذلك، إن التحكم بالاقتصاد ليس من اختصاص السيادة الشعبية: ينبغي ملاحظة الحدود المفروضة على السلطة السياسية، سرنا ذلك أم أحرزنا.

وأما المثال الثاني فهو ينتمي إلى مجال يختلف كل الاختلاف، ألا وهو الإرهاب الدولي. إن الاعتمادات التي ترتكب هنا وهناك ليست من عمل دول تقود

سياسة عدائية، وإنما من عمل أفراد أو مجموعة من الأفراد. ففي السابق كان بإمكان دولة واحدة، ومن أقوى الدول أن تنظم عملاً معقداً مثل تفجيرات نيويورك أو اسطنبول، ومريد أو لندن، ولكن هذه المرة كان من عمل بضعة عشرات من الأشخاص. يجعل التقدم التقني اليوم صناعة الأسلحة الخطيرة في متناول مجموعات من الأفراد، وينخفض، في الوقت نفسه، ثمن هذه الأسلحة، ويساعد تصميمها بأحجام مصغرة على نقلها بشكل أسهل؛ يكفي الهاتف المحمول لإحداث انفجار، وإذا بأكثر الأشياء ألفة يصبح سلاحاً مخيفاً؛ يستطيع المحرمون إذن الاختباء بلا عناء كبير والإفلات من رد عسكري؛ ليس للفرد بلد معين، إنهم يأتون من عدة بلدان، ولكنهم لا يندمجون في أي بلد منها: إنهم لا وطن لهم، ويبدو أن الدول المعاصرة لا تملك سلاحاً لمواجهة هذا الشكل من أشكال العولمة الذي يدور أيضاً سيادتها.

يعاني سكان هذه الدول أيضاً من ظهور استقلال ذاتي نابع من الداخل، لكن مصدره لم يعد سلطة الدولة، وإنما قوى أخرى غامضة أكثر صموية في تصنيفها، فلنتجاوز الظلم الذي تمارسه عجلة الاقتصاد التي تأخذ شكل القدر الذي لا طابع شخصياً له، والذي يمنع الفرد من استخدام إرادته (كيف يستطيع بمفرده الحد من البطالة؟). هناك قوى أخرى ليست أقل تعطيلاً للعمل. إنها معتقد أننا نتخذ قراراتنا بمفردها، ولكن إذا كانت كل وسائل الإعلام الكبرى نشعلنا من الصباح وحتى المساء، ويوماً بعد يوم، بالخبر نفسه، فليس لنا الحرية الكافية لتكوين معتقداتنا. إن وسائل الإعلام الرئيسية - الصحافة، والإذاعة، والتلفزيون على وجه الخصوص - موجودة في كل مكان، وإن قراراتنا مبنية على الأخبار التي نتلقاها. وإذا افترضنا أن هذه الأخبار ليست كاذبة، فإنه تم لتقاؤها، وفرضها، وجمعها لتقودنا إلى نتيجة معينة وليس إلى غيرها ومع ذلك لا تعبر أجهزة الإعلام عن الإرادة الجماعية، وهو أمر لا يمكننا التأسف عليه: ينبغي أن يكون الفرد قادراً على الحكم بنفسه، وليس تحت ضغط القرارات التي تصدرها الدولة، فليس هناك للأسف ما يضمن عدم تحيز هذه الأخبار.

يمكن اليوم في بعض الدول - إن كنا نملك الكثير من المال - أن نشترى قناة تلفزيونية، أو خمس قنوات، أو عشر قنوات، إضافة إلى محطات راديو، وصحف،

وأن نجعلها تقول ما نريد، ليفكر قراؤها، ومستمعوها، ومشاهدوها بدورهم بالطريقة التي نريدها. ففي هذه الحالة، لم يعد الأمر يتعلق بديمقراطية، وإنما بحكومة أثرياء: ليس الشعب الذي يمتلك السلطة، وإنما المال بكل بساطة.

وأما في أماكن أخرى، ليست القضية قضية مال وإنما ضغط الموضة وروح العصر أو المكان: لا يخضع الصحفيون لسلطة الدولة، ولا يشترون بالمال، ولكنهم يشاركون مع ذلك في الرأي نفسه، فيقلدون أكثرهم بلاغة، خوفاً من الظهور بمظهر الذي لا علاقة له بالموضوع، وشعوراً منهم بأنهم مكلفون جميعاً بمهمة واحدة. هذه الظاهرة ليست جديدة، لكن قوتها تضاعفت عشر مرات في مجتمعنا الذي يخضع للإعلام بشكل متواصل، إن المشاهد أو المستمع أو القارئ الذي يعتقد أنه يختار آراءه بحرية مكيف قسراً بما يتلقاه، وإن الأمل الذي أثاره الانترنت هذا الإعلام الذي يثبه أشخاص لا يخضعون للرقابة والذي يتاح للجميع، يمكن أن يكون أيضاً كاذباً: ليس فقط الإعلام هو الذي يملك من الرقابة، وإنما أيضاً التلاعب به، إذ يصعب على متصفح الانترنت العادي أن يميز بينهم.

إن كان الرأي العام قريباً جداً، فإنه يفقد حرية الفرد الذي ينهي به الأمر إلى الرضوخ له. لقد كان روسو حساساً جداً بهذا البعد في المجتمعات المعاصرة، وكان لهذا السبب يوصي بتربية الأطفال في عزلة نسبية، بعيداً عن صغوبات الموضة وأفكارها المسبقة، وكان يفضل للسبب نفسه الابتعاد عن المدن الكبرى، كان هذا الحل يبدو طويلاً في عصره، لكن العالم سار في الاتجاه المعاكس منذ ذلك الوقت: لقد دخلت وسائل الإعلام الجماهيرية، ولا سيما التلفزيون، فضاء الفرد، في المدينة والريف، وأصبح الأطفال على وجه الخصوص يتسمرون عدة ساعات أمام الشاشة الصغيرة. لا يخضع التلفزيون لوصاية الدولة، ولكنه يحتاج إلى المال لكي يعمل، وقد وجد هذا المال في الإعلانات، وبعبارة أخرى، لدى بانهي المواد الاستهلاكية. يقدم لنا التلفزيون من خلال الإعلانات، ولكن أيضاً من خلال أنماط الحياة التي يعرضها في تحقيقاته أو في قصصه الخيالية، نموذجاً لنقله من دون التعبير عنه مع ذلك بوضوح - الأمر الذي ربما يسمح لنا على الأقل بطرحه على بساط البحث.

يقود فكر التوير إلى تنمية الفكر النقدي، وهذا مبدأ ينبغي الدفاع عنه دائماً، ولا سيما في مواجهة الذين يعارضون النقد الذي لا يعجبهم، والذين يرفعون القضية إلى المحاكم فوراً. ينبغي الدفاع عن حرية الرأي، ويشمل ذلك الآراء التي تزعجنا، وهذا لا يعني أن كل وضع نقدي مثير للإعجاب في حد ذاته. فإذا استفدنا من حرية التعبير السائدة في الفضاء الديمقراطي العام، وتبنينا موقفاً محقراً، فإن النقد يصبح عملاً مجانياً لا ينتج شيئاً سوى تدمير نقطة انطلاقه. إن النقد المفرط يقتل النقد وإن النقد في عرف التوير كان يمثل المرحلة الأولى فقط في حركة مردوجة، أي النقد وإعادة البناء. يسرد ريمون أرون Raymond Aron في مذكراته واقعة كونت شبابه. أفزع صعود النازية في ثلاثينيات القرن العشرين أرون فتبنى خطاباً نقدياً جداً إزاء موقف الحكومة الفرنسية وقد أصغى إليه بانشاء أحد الوزراء في فرنسا، وعرض عليه نقل كلامه إلى مجلس الوزراء لكنه طلب من أرون القيام بخطوة إضافية، والإجابة على السؤال التالي: «ماذا ستعمل لو كنت في مكانه؟» (11) لقد أصبح أرون مفكراً استثنائياً لأنه حفظ هذا الدرس علواً جسد الإيجابي لدار الخطاب النقدي في الفراغ. ولا يمثل التشكيك المعمم والتهكم المنهجي الحكمة إلا في الظاهر، إذ إنهما يضعان عقبة قوية أمام تأثير روح التوير عندما يقومان بتحويله عن مساره.

الهوامش

- (1) *Discours sur l'économie politique* (1756), *Œuvres complètes*, t. III, p. 248 ; 'Eclectisme', *Oeuvres complètes*, Editions Assézat-Tourneux, t. XIV.
- (2) *Réponse à la question qu'est-ce que les Lumières?* (1785), *philosophiques*, t. II, Gallimard, 1985, p. 209 ; *Qu'est-ce que s'orienter dans la pensée ?* (1786), *ibid*, p.545.
- (3) "Fait", *ibid*, t. XV; *Cinq Mémoires sur l'instruction publique*, (1791), Garnier-Flammarion, 1994, p. 257 ; *Critique de la raison pure* (1781), Aubier, 1997, p. 65.
- (4) *De l'esprit des lois*, XI, p. 6.
- (5) *Du contrat social* (1763), *Œuvres complètes*, t. III, III, 1 ; II, 6.
- (6) *Traité de la nature humaine* (1737), 3 vol. , Flammarion, 1991-1995, II, III, 3
- (7) *Dialogues*, (1722-1776), *Oeuvres complètes*, t. I, 1959, p. 813.
- (8) *Discours sur l'origine de l'inégalité*, p. 189.
- (9) *La Philosophie dans le boudoir* (1795), *Œuvres complètes*, t. XXV, J.-J. Pauvert, 1968, p. 173.
- (10) *L'Erotisme*, Minuit, 1979, p. 187, 192, 210.
- (11) *Cinq Mémoires*, p. 85, 86, 93.■

مسرح فيديريكو غارثيا لوركا

د. غسان غنيم

أنا شاعر... لا تقنأوا الشعراء

لوركا قبل مصرعته

ذاعت شهرة فيديريكو غارثيا لوركا شاعراً استطاع أن يمثل روح الشعب الإسباني، وشكل صفوة الأزدهار الشعبي ونشيداً خالداً للحرية. ولكن لوركا كان يؤمن أيضاً أن المسرح يمثل أنجح الأدوات وأكثرها تعبيراً في مجال ثقافة الأمة.

فالمسرح بالنسبة إليه مدرسة حقيقية من الدموع والضحكات، يمكن أن تسمو بالإنسان وتهذب مشاعره؛ كما يمكن عن طريقه عرض قيم إنسانية مختلفة، وتفسير أنماط خالدة للقلب الإنساني وللمشاعر الإنسانية عبر أمثلة حية نابضة.

فشعب لا يشجع المسرح في بلده شعب يحتضر.

ومن خلال هذا الإيمان، اكتسب مسرح لوركا الخلود والديمومة.

فكان «عرس الدم» و«ماريانا بنيدا» أو «وداعاً غرناطة» - ذلك النشيد الرائع للحرية - و«الإسكافية العجيبة» ورائعته الجميلة «الآنسة روزيتا العانس» أو «لغة الزهور».

إنه مسرح يتميز بشدة الحساسية والرهافة والانفتاح على المضمونات الإنسانية الخالدة.

إنهم ليردّون مصرعك على مسمعي، يردّون اسم غدايك
ولكي يعرفوك، يوشكون أن يكتموا صيحاتهم
أترى تعنو الرياح لنزوة الناس
فلا تنقري فيهم حضورك؟
حقاً إنك لتولي هارباً إما يدعك الزمن
وإما يلبّ النداء باحثاً عنك في الظلّ الصحيح.
لأن الردى في غدايك قد ألتصق بدمك
وأما كان الأمر فإنني معاذك ثانية طي جبينتي
لقد قادوني فوق أترك دون أن يعرفوك
وزار دمك دون أن يستبينوه
وأنبؤوني بمصرعك دون أن يعووك
فاصدح يا أخي للسماة بعنااتك
وقد أمسيت فضاء فسيحاً (1).

إنه لوركا... سيد الشعر الوداع المضح باللف عطر وعطر من رائحة غرناطة، التي
ما فتئت تحمل عطر ياسمين دمشق... كلماته طاقة من ورد الشام التي قطفها من
حدائق الأندلس التي تنبش باللف ثون ولون...

إنه صانع الحب والحلم المشبوب لكل باتسي العالم.

الشهيد الذي قرّح عيون إسبانيا وجفونها وهي تبكيه، على الرغم مما كانت فيه
من الويلات والرعب. فكانت تبكي بذلك نشيدها الخالد على فم الزمان، نشيد
الحرية المغمسة أحرفه بالدم لاكرمه النموي.

إنه ذلك الوجه الذي يلخص حزن الإسبان، قمرأ يتلألأ فوق هضاب سيرا نيفادا...
هائماً أبداً في أكوام فسيحة من الرؤى والشروود المتطلع نحو آفاق أرحب للحرية
والمحبة الإنسانية.

كان مولد هذا الشاعر العظيم في قرية قريبة من غرناطة التي أحبها، اسمها
ففوينتا فاكيروس، في الخامس من حزيران عام 1898، أمضى سنته الأولى في
مزرعة والده. ولم يستطع المشي حتى الرابعة من عمره بسبب مرض خطير أصابه

عقب الولادة، وتجلى أثره فيه في عرج بسيط لم يعد يُلاحظ في شبابه. وكان من عدم استطاعته مشاركة الصغار ألعابهم الحركية النشطة، أن نمت قواه التخيلية وأحاسيسه ومشاعره الداخلية. فأخذ يعبر عن نفسه بصنع عالم خاص به من المسرح ومسرح العرائس، وكان يسقط على دماء شخصيات خدم الأسرة المستن وشخصيات إخوته الصغار... ثم انتقلت الأسرة إلى غرناطة، فدخل المدرسة وتلقى كأقرانه ما يتلقاه التلاميذ في هذه المرحلة حتى وصل إلى سن الجامعة، بدأ دراسته الجامعية في غرناطة دون أن يتمها. ثم التحق فيما بعد بجامعة مدريد، ولم ينجز دراسته فيها أيضاً، لأنه لم يكن ميالاً إلى الدراسات الأكاديمية قط، وكانت اهتماماته متجهة دائماً إلى خارج مدرجات الجامعة. ووجد نفسه أسعد حالاً في المقاهي وأحاديث الأصدقاء والتجول في ريف غرناطة أو بساتينها القريبة، وفي الكشف عن العديد من الثقافات والتقاليد التي كوّنت أقاليم الأندلس العريقة، وفي التعرف إلى الفجر الذين قَدَّر لهم أن يكونوا موصوعاً مهماً استوحى منه أعظم أعماله، فتجلى أثر هذه الاكتشافات في تراث لوپك كل كلم.

التقى الموسيقي «مارسيل دي فايا» (2) الذي أصبح صديقاً له، وموجهاً، فشجعه وهذه إلى جمع تراث الأغاني الشعبية وكتابة موسيقها، فكان لذلك أثر كبير في شعره ومسرحه، فاستعمل فيهما الكثير من هذا الموروث الغني.

كانت مطالعات لوركا خارج الكتب المدرسية والجامعية، فقرأ الأعمال الكلاسية المترجمة، وعلى الأخص المسرح اليوناني ومسرح شكسبير وأبسن وفكتور هوغو، وماترلنك، إضافة إلى الأعمال الكلاسية الإسبانية. وأعمال أولئك المنتمين إلى ما يسمى بجيل الـ 98 أمثال ماتشادو وأونامونو وأثورين، والرومانتيين من الشعراء الإسبان والمعاصرين من مثل روبن دلريو وخوان رامون خيمينيث.

في مدريد التحق «بدار الطلبة»، وهي مؤسسة ذات تقاليد حرة، ورأى في شخص رئيس الدار «دون البرتو خيمينيث» صديقاً يرفع مواهبه، ويسهل له كل ما من شأنه أن يساعده على تنمية شخصيته. وهناك قَدِم المسرحيات، وألف على البيانو، ورسم بالزيت والقلم، وسجّل الأغاني الشعبية، وتلا أشعاره وغير ذلك من الأعمال الحبيبة الأثيرة إلى نفسه. وفي هذا الجو المتجانس أصبح على صلة دائمة بالمشقفين النابهين

أمثال «أونامونو» - أورتيجا إي غاسيت وغيرهما.. الذين كانوا يؤمون الدار غالباً، كما أصبح على صلة برواد الفكر العالميين، أمثال برغسون وفاليري وكلوديل وأراغون... وغيرهم. وأقام في هذه الدار سنين متعددة دون أن ينهي دراسته أيضاً، وظل دائماً يكتب، ويهذب شعره، واعياً كل الوعي للقبه بوصفه شاعراً.

في عام 1920 عُرض فصل من مسرحية مبكرة له اسمها «رقية الفراشة المشوومة» أو (سحر الفراشة)، إلا أنها أخفقت إخفاقاً ذريعاً على الرغم من إعجاب أصدقائه بها، وكان عرضها على خشبة مسرح (اسلافا) Eslava لمريد في الثاني والعشرين من آذار سنة 1920. ولم يحبط ذلك، بل عكف عقب ذلك على جمع قصائده منذ عهد الصبا وتلك التي سبق له نشرها وأضاف إليها ما يكمل أول دواوينه الشعرية «كتاب الأغاني» عام 1921، وهو ديوان ضم مجموعة رائعة من أشعار لوركا في أول عهده الفني، أيام كانت تحت تأثير مدرسة «المودرنيزم» ونظرية الشعر الخالص التي حمل لواءها الشاعر الإسباني خوان رامون خيمينيث.

كان المسرح المسيطر في المسرح الإسباني - بعد عصره الذهبي في القرن السادس عشر - في نهاية القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين، مسرح الواقعية الطبيعية التي نشرها إميل زولا في فرنسا، وسادت في المسرحيات الإسبانية مدة من الزمن، حتى أهلت المدرسة التي تتلمذ لوركا على أعمالها ومبادئها، وهي جيل 1898 التي أعلنت حملة شعواء على أدباء العصر وعلى آرائهم ومعتقداتهم. وقد اتصف هذا الجيل بحب عميق لبلاده مقترن مع كراهية شديدة لتقاليدها البالية التي كبّلت الروح الفنية بالقيود ومنعتها من الانطلاق، وسعى أعضاء هذه المدرسة إلى إحداث شخصية جديدة لإسبانيا في كل ما يكتبون ويبدعون... مقابل النزعة الحطائية والتعليمية السابقة لأعضاء هذا الجيل، وذلك من خلال العودة إلى العفوية والصدق والعاطفة الحقيقية، وإلى الواقع بكل جمالياته.

وهكذا كان الجو المسرحي الذي نشأ في ظلاله لوركا جواً يحاول أن يبعث حمية من التحديث - وعلى الأخص في المسرح - مقابل جيل قديم يصّر على النزعة التقليدية الخطائية. ونشط المسرح الإسباني في هذه الآونة، فاتجهت طاقات الشعراء إلى المسرح الذي استقطب مواهبهم، فأخذوا يصيرون فيه آراءهم، ويسهمون

إسهاماً إيجابياً في معالجة المشكلات التي كانت تعاني منها إسبانيا في تلك المرحلة العصيبة. والتصق كتاب هذه المرحلة ببيتهم، وأصفوا عليها ذوق عصرهم وروحه مستلهمين تاريخ قومهم، وطبائعهم وعاداتهم، وبرز من رجال هذه الموجة الجديدة في المسرح - خائنثو بينا فنتي - أحد القلائل الذين نجحوا في الجمع بين الاتجاهات التجديدية في مسرحياته، وبين النجاح الجماهيري والإقبال الشعبي عليها، ونال هذا الكاتب جائزة نوبل للأدب عام 1922. ومن المعجدين في المسرح الإسباني في تلك المرحلة أونامونو - و - أنورين - وفأبييه انكلان - وخائنثو غراو... الذين أغنوا المسرح الإسباني بمسرحيات أسهمت في تطويره شكلاً ومضموناً. وكان لهذا كله أكبر الأثر في لوركا ومسرحه.

كان لوركا يرى «أن المسرح يمثل إحدى أنجع الأدوات، وأكثرها تعبيراً في مجال ثقافة الأمة، ولو كان ثمة مسرح يحس بمشاعر الناس في جميع فروعه من التراجيديا إلى الكوميديا لأمكن تغيير تلك المشاعر وتهذيبها في سنوات معدودة. فالمسرح مدرسة من الدموع والضحكات. ومحفل جبر يمكن للإنسان عن طريقه أن يعرض قيماً مختلفة، ويُفسر أنماطاً خالدة للقلب الإنساني والمشاعر الإنسانية عن طريق أمثلة حية نابضة...»

فشعب لا يشجع المسرح في بلده شعب يُحتَضَر، والمسرح إن لم ينقل النبض الإنساني والاجتماعي والدرامي لشعبه واللون الأصيل لبيئة هذا الشعب وروحه، بكاءً وضحكاً فلاحق له أن يسمى مسرحاً، إنما هو صالة لعب أو مكان يقتل الناس فيه الوقت...» (3).

كان لديه وجدان اجتماعي يؤمن أن على الشاعر «في هذا الزمن المسرحي من العالم أن يضحك ويبكي مع الناس...» (4).

بدأ لوركا أعماله المسرحية الجادة بمسرحية «ماريانا بينيلا» أو «وداعاً يا غرناطة» التي قدمت في مدريد عام 1927... واستوحى فيها إحدى شخصيات التاريخ الإسباني التي اشتهرت في الكعك من أجل الحرية في بلادها، ومزج فيها شعوره الفياض المتمثل في الشعر الغنائي الشعبي مع وقائع التاريخ والأسطورة معاً، فجاءت كأنها عمل شعري آخر يضاف إلى أعماله الشعرية. وكتب عنها: «إنه لما وصل مع

والدته إلى غرناطة وكان طفلاً صغيراً، أصغى كثيراً إلى الناس وهم يروون تاريخ تلك المرأة «ماريانا سيدها» التي استشهدت في سبيل الحب والحرية، وإنه بحث في حياتها فوجد لديها المثل العليا التي ماتت من أجلها. تلك المثل التي كان الشاعر يحلم بها طوال حياته. وإنه طبقاً لذلك قرر في نفسه، وعزم عزمًا أكيداً ثباتاً على أن ينشئ رواية شعرية تمثيلية بمجرد أن يصبح رجلاً، وذلك بغية تخليد ذكرى هذه المرأة الشهيدة إلى الأبد...» (5).

وومئذ لوركا بعهدته ونقّده عندما أصبح رجلاً في عقده الثالث وكان ذلك في سنة 1924. وتمتاز مسرحيته هذه مثل غالبية مسرحياته بطغيان طابع الحزن عليها، وليس هنا بجديد على الشعر الإسباني والأدب الإسباني بعامه، وقال البير كامو في مسرحيته «حالة حصار»: «أما أنتم أيها الإسبان فلكنم مزاج تشوبه مسحة رومانتيّة، لأنكم تهيمون بالمواقف التي تثير الشجن، وهذه هي شهرتكم...» كما تطفئ موضوع الحرية على المسرحية كاملة بمعناها السياسي والاجتماعي... فجميع الشخصيات تؤكد هذا «يدرو» يقول في رسالة إلى ماريان: «أضع كل شيء في خدمة أمّا المقدسة «الحرية». وداعاً يا ماريان وتقبلي معديّتي روح حبيبك كلها... التوقيع بيدرو جوستو مایور» (6).

ويقول أيضاً: «أي شيء هو الإنسان دون الحرية. أي شيء دون هذا الألق الذي يتلألأ لأمنته متناسقاً عبثاً؟ قولي... أستطيع أن أحبك لو لم أكن حراً؟ أستطيع أن أحبك هذا القلب لو لم يكن ملكاً لي» (7).

إنها مسرحية الحرية و الحب والنضحية من أجل النبل والسمو.

ثم أورد هذه المسرحية بمسرحية «الإسكافية العجيبة» أو المدهشة عام 1930 - وقُدّمت في مدريد قبيل نهاية هذا العام، وتحكي قصة إسكافي هزم في إحدى القرى الإسبانية يصادف صبية فقيرة متشردة وجميلة وصغيرة فيتزوجها، وهي ليست راضية بذلك، فتراها تختلق الشجار مع الإسكافي المسكين، دائماً، وزاد في الطين بلة أنهما لم يجبا، مما جعل الناس يسحرون منهما، ويسمعانها كلاماً جارحاً، وتحلم الإسكافية بأن تبدل واقعها الذي تحياه... وتظل تقسو على الزوج المسكين مما يدفعه إلى الهرب من المنزل، فتضطر الزوجة إلى جعل بيتها مشرباً، وتقف كالجنرال الثخين

أمام ملاحظات عشاقها ومريديها، مما يعرضها لكثير من المضايقات والمتاعب، فتعرف عندئذ قيمة زوجها وتتمنى عودته، وتتغير نظرتها وتراه أفضل الرجال قاطبة، وتطرد العشاق الذين يتهافون عليها، ثم يعود الزوج متخفياً. فيرى إخلاص زوجته في أثناء غيابه، فيفرح، ويكشف لها عن شخصيته بعد أن تحقق من رغبتها الأكيدة في عودته، وتعود إلى شقاتها مرة أخرى، وينهار الحلم الجميل. هذه هي دراما الواقع والممكن، وتلخصها مقولة: «لو عرفتم الغيب لرؤيتهم بالواقع»، بيد أن الواقع المرّ يصعب تقبله، ولا بد للإنسان من أن يشور عليه. هي دراما القيم الأخلاقية السامية، فالقيم السامية هي التي تحرك الشخصيات الرئيسية في المسرحية، فالإسكافية يحركها الشرف والإخلاص لزوجها الغائب، والإسكافي تحركه الشفقة والمحبة الإنسانية، ليتزوج من الإسكافية على الرغم من رفضه لفكرة الزواج قبلها.. إنه الإنسان الذي يرفض الواقع المرير، فإن اتلي ما هو أمر وأتسى رضي بما كان فيه، وإن عاد إليه رفضه مرة أخرى طامحاً إلى حياة أسمى وأرقى وأكثر عدالة وتقاً.

الإسكافية: إنه بالرغم من الخمسين التي يحملها - لبارك الله هذه الخمسين - يظل أبداً أنضراً شاباً في عيني، وأشد فتنة من رجال النّيب كلها

الإسكافي: يا للروعة يا ابنتي! إنك تحيّنه بقدر ما أحب أنا زوجتي.

الإسكافية: وألف مرة أكثر...

الإسكافي: وهل تحسّنين استقباله؟

الإسكافية: كما لو كنت أستقبل الملك والملكة معاً.

الإسكافي: «مرتعشاً» وإنّ عاد مصادفة في هذه اللحظة؟

الإسكافية: سيجعلني ذلك مجنونة من القرح.

الإسكافي: أتودين أن يأتي في هذه اللحظة بالنّات؟

الإسكافية: آه... ليته يأتي.

الإسكافي: (صارخاً) حسناً... هوذا...

الإسكافية: ماذا تقول؟...

الإسكافي: (ينتزع نظارته وقناعه)

... لم أعد أطيع صبراً يا إسكافيتي الحبيبة الحبيبة...
 (الإسكافية كالمجنونة تفتح ذراعيها. يعانقها وترنو هي إليه
 بمودة غامرة)(8).

من أهم ما يبرز في هذه المسرحية رصد لوركا للحالة النفسية لشخصيات هذه المسرحية، وملاحظة التغيرات الدقيقة التي تصيب الزوج والزوجة، واستخدام لوركا لذلك ببراعة درامية واضحة. واستفاد من بعض الحيل الدرامية التي كانت سائدة في المسرح الفرنسي آنذاك الذي كان يؤثر بسطوة واضحة في المسرح الإسباني قبل جيل 1898 من مثل الزوج المتخفي، وإشاعة أجواء السخرية والهزل التي سيطرت على حوادث المسرحية كلها.

بعد ذلك يقدم لوركا أروع مسرحياته، وهي ثلاثة أعمال تربط بينها وحدة الموضوع الذي يشاؤله، والحلقات الرئيسية التي تكمن وراء الحوادث، وتبدأ ثلاثيته هذه بمسرحية العرس الدموي 1933 أما ثاني هذه الأعمال الثلاثة فهي مسرحية «يرما» 1934 وهي كالعرس الدموي، فاحمة رقيقة تتركز حول إحباط غريزة الأمومة وعاطفتها لدى بطلتها، وآخر هذه الثلاثية، مسرحية «بيت برناردا ألبا» 1936 والتي أفرد لها عنواناً جانبياً هو... «دراما عن المرأة في القرى الإسبانية» وشخصيات هذه الأخيرة جميعها من النساء، فلا يشترك فيها غير النساء؛ فيها خمس بات يعشقن رجلاً واحداً وتضطهدهن أم ظالمة، وذكر لوركا عن هذه المسرحية أنها تهدف إلى عرض تصوير وثائقي لواقع عصره هو وشاهده أيام صباه في قريته.

... وأرى أن لا بد من وقفة متأنية عند واحدة من هذه المسرحيات الثلاث، وهي رائعته الخالدة العرس الدموي.. «Bodas de sangre» التي استقى موضوعها من معين الواقع الذي لا ينضب، فأخذه من حادث وقع حقيقة في بلدة إسبانية، واطلع عليه من إحدى الصحف الناطقة بالإسبانية، فأثاره النبأ ورأى فيه - بعين الفنان - موضوعاً جديراً بالتأليف والعرض في مختلف أنحاء الدنيا. وتتلخص حوادث المسرحية في أسرة ريفية فقدت بسبب الخلافات القديمة الأب وابنه. ولم يتبق منها سوى الأم وابنها الآخر، الذي يشب معافى، وقد أكسبته الأرض قوة ساعديه، ولوحت شمس إسبانيا

وجهه الأسمر، أحب فتاة جميلة كانت مخطوبة لشاب من الأسرة المعتدية التي قتلت أبا الخطيب وأخاه، ويدعى ليوناردو من أسرة «فيليكس»، ويعزم الخطيب هذا الشاب أن يتزوج من محبوبته التي تركها ليوناردو، ويعرض ذلك على أمه، وتتردد عندما تعلم أن الفتاة كانت مخطوبة لأحد أفراد أسرة (فيليكس) قاتلي زوجها وولدها.

الجارة: يا امرأة، ما ذنب ليوناردو في الذي حدث؟! لقد كان في سن الثامنة عندما وقعت الحوادث.

الأم: حقاً... لكن سماعي ما يتصل بفيليكس (وتخرج الكلمات من بين أسنانها) فيليكس نفسه، هو بمنزلة ملء فمي بالوحل، (تصق) وعليّ أن أنصق، عليّ أن أنصق حتى لا أقتل... (9) ولكن الأم تقبل بعد أن تتهم مشاعر ابنها...

الجارة: لا تقمي بحرر عثرة في سبيل سعادته لا تقولي له شيئاً. أنت عمور وأنا كذلك. فما علينا جميعاً إلا السكوت.

الأم: لن أقول له أي شيء.
الجارة: (وهي تقبلها) أي شيء... (10)

وتستمر الحوادث، وتثور غيرة الخطيب السابق «ليوناردو» الذي تزوج من ابنة عم خطيبته السابقة، ويلاحق خطيبته التي مازال يحبها، والتي يبدو أنها لم تسه أيضاً. إلى أن يحين يوم الزفاف، فيدعو كل طرف أقاربه ويدعى ليوناردو أيضاً. وفي الكنيسة قبل موعد الزفاف بقليل يتفرد ليوناردو بخطيبته السابقة، ويتفقا على الفرار وينفله، فتكون الكارثة، وتثور حمية الخطيب الجديد، وحمية أهله، فيلاحقون الفارين... إلى أن يجدهما، فيقتل الشابان إلى أن يقتلا بعضهما بعضاً.

إنها لمأساة حقاً، أن يحتفل الناس باقتراح خطيبين، ويحتوما بزفافهما بينما تسري روح الحقد والبغضاء وحب الانتقام، وينقسم أنساب الزوجين إلى معسكرين متقابلين، وربما متقاتلين، فتجري الدماء بغزاره، دماء العروس وغريمه الذي غلبه

على أمره حب لا يرحم، فكان فيه حنقه، وعائق الموت ذلك الذي كان على وشك أن يعانق عروسه.

يقول الكاتب الإسباني خيسوس ليشانو: «مأساتنا هي في الوقت نفسه، تلك الأعراس الدموية، ذلك الزواج المبهم الغامض الذي تصحبه حشرة الموت، والعراك الذي لا يفتّر، والدم الذي لا يغتأ يغلي بلا انقطاع، فمن مرتبطون بوشيجة الدم يزفاف دموي مهيب ومصيرنا جميل جداً ولكنه مرعب» (11).

إنها المأساة الإنسانية التي قد تؤدي إليها «سُمى الشاعر، فالحب الجارف الذي لم يستطع الخطيبان نسيانه، أدّى إلى هذا العرس المضّرّج بلزوجة الدماء، وربما كان في أسّ تكوين الإنسان ذلك الذئب الذي مازلنا نتوارث جيناته منذ بلايين السنين، ذلك الذئب المتعطش أبداً للدماء، وهذه الجينات، تطلب لها إرواء كل حين وحين، فيكون حب الدم أصيلاً في غريزة الإنسان وهكذا يكون هذا العرس الدامي مأساة الإنسان دائماً.. فلا يمرّ العرس.. إلا بدم.. إلا بسفك للدم..

إنها مأساة الإنسانية مأساتها العتملة في هله الدماء التي تهرق في كل زمان ومكان... مأساتها التي تكمن في هذه الأفراح المخلوطة بالأفراح، إنها تكمن في هذه الأعراس الدموية.

أما مسرحية «روزيتا العانس» أو «لفة الزهور» - فكتبها لوركا بعد أن أنجز معظم مسرحياته الكبرى، ويصفها المؤلف بأنها «قصيدة غرناطية» من عقد التسعينيات» (12)، وهي بذلك المسرحية الوحيدة للوركا التي تحتوي على زمن ومكان محددين، وهي شبيهة بمعظم مسرحيات لوركا تهتم بالمرأة الأندلسية أو الإسبانية، وبأحوالها وقدرها.. ومسرحية «روزيتا العانس» تختلف عن البقية بأن ليس القدر وحده أو الظروف الاجتماعية والسياسية ما يحدّد مصير بطلتها، بل يحدده قرار البطلة نفسها التي كانت تدرك بحدها أن خطيبتها لن يرحم، بل تعرف فيما بعد بأنه قد تزوج، ومن أجل الوفاء تتخذ قراراً بأنها ستستمر بهذا الوفاء.

«روزيتا... كنت أعرف كل شيء، أعرف أنه قد تزوج، ولقد تكفّلت روح حانية أن تقول لي ذلك. وكنت أتسلّم خطاباتة بأمل مليء بالبكاء، وكان يدهشني الدهشة

نفسها.. إلى الآن.. وأنا على ما أنا عليه، بالرجفة نفسها مثلما أنا عليه. أنا كسابق عهدي، أقطف القرفلة نفسها.. وأرى السحب نفسها..» (13).

وروزيتا بذلك بطله مأساوية من الدرجة الأولى، كما حدد أرسطو سمات البطل المأساوي الذي لا يسقط لعيب فيه بل بسبب نل أخلاقي فيه، فأوديب أصرّ على اقتلاع عينيه لأنه أعطى وعداً بمعاينة صاحب الوباء ومسببه إذا ما اكتشفه، وهو لم يقم بما قام فيه لعيب خلقي فيه، بل لسمو خلقي.. فهرب من قتل من ظنه أباه، ومن الزواج بمن ظنها أمه، ليقع في قتل أبيه الحقيقي والزواج بأمه الحقيقية.

تنبض هذه المسرحية بالواقعية في شخصياتها التي يرسمها المؤلف، بأبعادها الإنسانية، وتؤلف الوردة التي يصفها العم معادلاً موضوعياً لروزيता على الأخص من خلال معنى اسم روزيت «الوردة الصغيرة»، وتقرن شخصية روزيتا في ذهن المتلقي بالوردة من خلال عفوية هذه الشخصية وحملها وصدقها، أما شخصية الخطيب فستكون سبباً للمأساة التي ستحل فيما بعد، إذ اضطر إلى السفر إلى أمريكا الجنوبية، تفتيحاً لمطلب أبيه ليساعده هناك في أعماله، فيعد العمة وروزيتا نفسها بالعودة سريعاً للزواج من روزيتا وألمح لوركا عندما صور موقف الوداع من خلال أبيات شعرية رومانسية إلى ما يمكن أن يحدث بعد ذلك من مأساة في حياتها. ثم ينهي هذه الأبيات بحديث عن تلك الوردة التي تفتح في الصباح، ثم تذبل، وتموت في الليل، لتصير هذه النغمة الحزينة هي النغمة الغالبة التي تصاحب «روزيتا» في المسرحية كلها، إلى أن تصل إلى النهاية الحزينة وهي تودّع منزلها الحبيب الذي شبت فيه، وشهدت أحلامها وآمالها تتحطم أمام صخرة الزمن الذي لا ينتظر أحداً أبداً.

قدّمت هذه المسرحية في برشلونة عام 1935، ووصفها لوركا بأنها «سخرية حلوة» وأنا أقول إنها مأساة حقيقية على الرغم من بعض مناظر المرح التي تنخللها، فهي بحق مأساة الزمن المخيف الذي لا ينتظر أبداً بل تجري عربته، وتضطربنا للسير أمامها أو معها، ولا تسمح لأحدنا بأن يتوقف ليلتقط أنفاسه، فإذا ما توقف تدوسه وتتجاوز به ويتعذر عليه اللحاق بها، بل تحطمه وتفقد القدرة على المسير، فيصبح مراقباً للعبة الحياة، فلا يكون في خضمها، تجري الحوادث دون أن تشملها،

وتمرّ به ولا تكلمه، إنها المأساة الحقيقية، بل لعلها أفسى مأساة تمرّ بإنسان من هذا النوع لأن الموت أهون وأقلّ فظاعة.

وجميع شخصيات هذه المسرحية يسحقها الزمن (روزيتا، مذبرة المنزل، العم - العمّة - العواتس الثلاث - السيد مارتين...).

والجميع يريد أن يقاوم الزمن. فالعم يحاول ذلك بزراعة الورد، ويجد في مستنبته الزجاجي أداة من أدوات مقاومة الزمن، ثمّ يحس بأن لا جدوى، ويشعر بواقع حوافر الزمن، ويجد في زهرته معادلاً لهذا الإحساس.

العم: (يدخل) إنها وردة لم تری أبداً مثيلاً لها... يسميها علماء النبات «روزا موتاييلي» أي الزهرة المتغيرة. انظري «يفتح الكتاب» إنها تكون حمراء في الصباح، يبيض عند الأصيل. ثم تتساقط أوراقها في الليل» (14).

أما روزيتا، وهي الضحية الأوضح للزمن في المسرحية، فإنها تقاوم الزمن بأعمال التطريز التي تشير إلى الأمل بروجوع المحبوب الغائب والانتصار على الزمن الذي يهزأ بها ويسحقها، وتشعر بثقله كلما مرت الأعراس، وتتألم عن مروره، لأنها توقفت عند لحظة ما من لحظاته، لحظة فارقتها خطيبها، وحاولت أن توقف الزمن ولكن عبثاً. لأن من حولها يشعرونها بمرور الزمن، فهي تصرّح بأنها تظل سعيدة ما لم ترّ الناس من حولها.. ليس لأنها تكرههم، وهي الوادعة الاجتماعية الودود.. بل لأن رؤية الناس ستذكرها بمرور الزمن.

روزيتا: حين لا أرى الناس أكون سعيدة، ولكن عندما أضطر إلى مقابلتهم...

العمّة: طبعاً، لا تعجبني الحياة التي تحبين. إن خطيبك لا يطلب منك أن تعيشي في سرداب. إنه لا يفتأ يطلب مني في خطاباتة أن تخرجي...

روزيتا: ولكن أشعر في الطريق بمضي الزمن. وأنا لا أريد أن أضيع آمالي لقد شيّدوا بيتاً جديداً في الميدان الصغير. لا أريد أن أعرف كم يمرّ من الزمن.

العمة: طبعاً لقد أشرت عليك مراراً أن تكتفي لابن عمك. وأن تزوجي غيره هنا... أنت مريحة وأنا أعلم أن هناك فتية ورجالاً ناضجين مفرمين بك.

روزيتا: ولكن يا عمتي. إن جلوري عميقة جداً. راسخة للغاية في مشاعري، لو لم أرَ الناس لاعتقدت أنه قد رحل منذ أسبوع فقط. إنني مثل أول يوم، وفوق ذلك، ما أهمية عام. أو اثنين أو خمسة؟ (يلق الجرس) إنه البريد.

العمة: ماذا تراه يبعث لك (15)؟.

والسيد مارتين الذي لم يتزوج يقاوم الزمنَ ومروره بالكتابة، والشعر، وهو يدرك عدم الجدوى لأنه لا أحد يهتم بذلك. فالزمن المادي لا يعا بالروح والثقافة والفن، بينما تقاوم العمة ومدمرة المنزل الرسم بالأمل... بمودة الغائب وزواج روزيتا المحبوبة. وتقاوم العوائس الثلاث الزمنَ باللباس المرررش والزينة ليقتنعن أنفسهن أن الزمن لم يفتنهن بعد، فيجلسن في مقاعد المترو ينتظرن المرح.

إنها دراما الزمن الذي يسحق كل شيء، ولا يجدي في مقاومته شيء، إنه العدو الحقيقي العاتي الذي لا ينتظر، ولا يقاوم إلا إذا سايره الإنسان وما شاء، ولم يقف عند نقطة منه في خط مسيرته التي لا تعرف الانتظار ولو هنيهة قصيرة. ولا تكون مقاومة الزمن مجدية إلا بممارسة فعل دائماً، فيكون الإنسان داخل الزمن لا خارجه، واقفاً يتفرج على مروره والزمن غير حايب بشيء يمر ولا يقف ولا يرحم ولا يشفق.

أرى في هذه المسرحية، نضجاً فكرياً وفنياً كبيرين، على الرغم من أهمية مسرح لوركا كله، وعلى الرغم من شهرة «المرس الدموي»، أرى في مسرحية روزيتا العانس» واحدة من أنضج مسرحيات لوركا بل قمة من بين قممه الرائعات، إذ يبرز الزمن بطلاً حقيقياً في حياة الشخصيات الرئيسية في المسرحية فتتغير وتتبدل على مر السنين، تقع كلها ضحية لمرور الزمن الذي يؤلف حضوراً حقيقياً طوال المسرحية.

وعموماً فمسرح لوركا هو مسرح المشاعر الإنسانية السامية في ذروة اندفاعاتها ومأساويتها وتدميرها لنفسها ولغيرها. وهو مسرح السمو الإنساني في أقصى مده، ومسرح الحرية التي لا تعرف حدود الوسط، ومسرح الموت والدعاء المراقبة في ثانيا صراعات البشرية الحمقاء..

والحرية واحدة من أصمى القيم في مسرحه..

ماريانا: أتحب الحرية أكثر من حبيبك ماريانا؟

سأكون إذن الحرية التي تعبد

ماريانا: ... فيا أيتها الحرية، إني أهبك ذاتي كلها لكيلا تخمد أبداً

شعلتك المتأججة... إلى هذا الحد رفعتني حبك يا «بلدرو»

لذلك ستحبني حية.. ستحبني كثيراً للدرجة لا تطيق معها

الحياة» (16).

تتبع مسرحيات لوركا من التبع الذي نهل منه شعره من أرض إسبانيا وناسها الطيبين وعامتها، من مزارعين، و«عجرا»، وعمال، فتراها يحصن جزءاً كبيراً من حياته للمسرح لأنه آمن به، وبأنه هو الشعر وقد حمل إنسانياً، وكان شعوره بالحاجة إلى التواصل الإنساني السبب في تعلقه الشديد به الذي زوده بدوره بوسائل جديدة يعبر بها عن نفسه بوجه درامي فطر عليه في شعره.

كانت نهايته التي جاءت إثر اضطراب في الحياة السياسية التي لم يتدخل بها، درامية دامية تشبه مأساه التي أبدعها في شعره الذي حمل فيه إحساسه بالموت القريب، ويبدو ذلك في مراثيه الرائعة لصديقه مصارع الثيران (إغناسيو سانشيت)، الذي قتل في إحدى جولات مصارعة الثيران:

«الموت منتصر في النهاية.

والثور وحده جلدان القلب».

ويصدق كل الصدق ما قاله لوركا في صديقه في المراثية ذاتها:

«سيمر زمن طويل ليولد إن ولد

أندلسي بهذا الصفاء، وهذا الغنى في المقامرة».

في فجر يوم 1936/8/19 اقتيد أعظم شعراء غرناطة بل إسبانيا كلها في ذلك الحين إلى حقل لأشجار الزيتون في فقيشاره قرب غرناطة، وإلى جانب الطريق، وغير بعيد عن (عين الدمع) أطلق عليه الرصاص مع ثلاثة آخرين.. ولم يعرف له قبر.

لم يمت لوركا، بل عاش على الرغم من أنف الطفلة الذين أرادوا أن يسكتوا صوتاً صارخاً للحرية يذكر بيؤس الفقراء، وصوتاً عالياً يشيد بقيم الإنسان السامية، ويذكر بعظمة هذا الكائن الذي فطر على السمو والرفعة.

عاش في قلوب ملايين الناس، ليس في إسبانيا وحدها والدول الناطقة بالإسبانية، بل في قلوب أبناء البشرية وذاكرتهم، في قلوب من يعشقون الحرية ويتغنون بها.. وسيظل النغمة الحرة التي ترن في أذن الزمن، لتعلن أن كل رصاص الطفلة، لا يمكن أن يسكت صوتاً نادى للحرية.

ستبقى أيها النشيد الدامي، منارة تهدي جميع محبي الحرية وعشاقها إلى شاطئها الدافئ الأمين، فيعيش محبو الحياة الذين تضح دماؤهم الحارة بعشق كل ما ينطق بالسمو والرفعة والمجد.

الهوامش

- 1- من قصيدة حول مسرح فيديريكو غارثيا لوركا للشاعر إميليو بادوس كتبها 1937.
- 2- الاسم المعروف في بلدنا هو ماتويل دي فاللا، وهو خاطئ لأن اللام المزدوجة في الإسبانية تلفظ ياءً. فيكون لفظ الاسم فاليا، وليس فاللا.
- 3- فرناندو كاريتر: هذكريات حول مسرح لوركا.
- 4- ج - ل - جيلي: لوركا وعالمه الشعري عن كتاب مختارات من شعر لوركا ترجمة عنان بغبجاني... وزارة الثقافة دمشق، سلسلة دوائع الأدب الغربي رقم (5) د. ت.
- 5- العمراني - عبد الله: مقدمة «العرس الدموي» - سلسلة المسرح العالمي ص 13 عدد 86 - 1976.
- 6- لوركا - فيديريكو: ماريانا بيندا فونداغ غرناطة - ترجمة أحمد سويد. منشورات مكتبة المعارف في بيروت د. ت. ص 38.

- 7- لوركا - فيديريكو: المرجع نفسه ص58.
- 8- لوركا - فيديريكو: الإسكافية العجيبة تر: أحمد سويد - بيروت ط2، 1985، ص105-106-107.
- 9- لوركا - فيديريكو: العرس الدموي تر - د. عبد الله العمرقي - سلسلة المسرح العالمي - الكويت عم 86، 1976، ص54.
- 10- لوركا - فيديريكو: المرجع نفسه، ص54-55.
- 11- مقدمة العرس الدموي: بقلم د. عبد الله العمرقي ص26.
- 12- لوركا - فيديريكو: الأنسة روزيتا العانس أو لفة الزهور، ترجمة ماهر البطوطي سلسلة المسرح العالمي عدد 165 - يونيو 1983 ص14.
- 13- لوركا - فيديريكو: المصدر السابق: ص101.
- 14- لوركا - فيديريكو: الأنسة روزيتا العانس ص35.
- 15- لوركا - فيديريكو: الأنسة روزيتا العانس ص65.
- 16- لوركا - فيديريكو: ماريانا بنيدا ص124-126. اسم هين ماء في ذلك الموضع.

المصادر والمراجع

- ج، له د. ت لوركا وعالمه الشعري - عن كتاب مختارات من شعر لوركا، ترجمة عدنان بنجاتي.. وزارة الثقافة دمشق سلسلة روائع الأدب الغربي رقم (5).
- العمرقي، عبد الله المسرح العالمي الكويت عدد 86 د. ت. و. م/ 1976. العرس الدموي، المقدمة.
- فرناندو، كاريتير، د. ت. د. م مذكرات حول مسرح لوركا.
- لوركا، فيديريكو، بيروت ط2/ 1985، الإسكافية العجيبة ترجمة أحمد سويد.
- لوركا، فيديريكو، المسرح العالمي الكويت عدد 86/ 1976 العرس الدموي تر- د عبد الله العمرقي.
- لوركا، فيديريكو، سلسلة المسرح العالمي الكويت عدد 165/ يونيو 1983، الأنسة روزيتا العانس أو لفة الزهور ترجمة ماهر البطوطي. ■

هاينريش بُل

Heinrich Theodor Böll

د. حسان الحاج إبراهيم

لو طُلب إلى الأديب العرسي أن يسحصر في ذهنه من يعرف من أعلام الأدب الألماني أو يستعرض ما أتبع له الاطلاع عليه من الآثار الأدبية الألمانية، فقد يذكر غوته (Goethe) ولا سيما «ديوانه الشرقي الغربي» (West-östlicher Divan) و«آلام الشاب فرتر» (Die Leiden des jungen Werthers)، وربما ذكر برشت وشيلر وتوماس مان وكافكا ولسينغ، والأخوين غريم؛ ولكن هل تراه يذكر هاينريش بُل؟ وليس هاينريش بُل مع ذلك بالأديب المغمور في قومه أو المهمل عندهم؛ وليس هو بالأديب القديم المتسي؛ بل هو أديب محدث من رجال القرن العشرين، توفي قبل عشرين سنة أو نحوها، وترك من الأثر في الأدب الألماني بعد الحرب العالمية الثانية ما لم يتركه أي أديب ألماني آخر، كما يذهب إلى ذلك كاتب سيرته هاينريش فور مفيغ Heinrich Vormweg [1]، كما لقي من التقدير والمحبة خارج ألمانيا ما لم يلقه أي أديب ألماني آخر. وقد ترجمت كتبه إلى أكثر من ثلاثين لغة. وهو بعد ذلك من الأدباء الذين منحوا جائزة نوبل فائزة الصيت.

وقد ينكر القارئ أن يكون لجائزة نوبل شأن يذكر في هذا المقام، وقد منحها نفر ممن لا يستحقون أن يذكروا مع عظام الأدباء والكتاب، كما حرّمها نفر آخرون

ممن لا يشك في ما أوتوه من مقدرة على الكتابة والإبداع، فليس الحصول على هذه الجائزة معياراً يصح أن يوزن به الأدباء بحال من الأحوال. وهذا حق لا مرأى فيه، ولكن الحصول على هذه الجائزة ذاتها الصيت قد يدل مع ذلك على نباهة سابقة، أو قد يفضي إلى نباهة لاحقة، فلا خلاف في اقتران الجائزة بالنباهة إن جاز الخلاف في اقترانها بالمعظمة أو الإبداع.

وهانريش بُلْ أديب باه دون ريبه وقد خلف عدداً غير قليل من الروايات والقصص والأقاصيص والمسرحيات والمقالات وغيرها، كما عمل مع زوجته في الترجمة من اللغة الإنكليزية.

ولد بُلْ في كانون الآخر من سنة 1917 في حي رادرتال Raderthal في مدينة كولونيا في ألمانيا لأب نجار يدعى فكتور Viktor، فكان سادس أنثائه وثالث الذكور منهم. وكان أبوه نكل ولدين صغيرين من أولاده وكانت أمه مارية (أو مريم) بنت هرمن (Maria Hermann) زوج أبيه الثانية.

وكولونيا (Köln أو بلغة أهلها Kölle) مدينة عادية يزيد تاريخها على نحو ألفي سنة، وهي من أكبر المدن الألمانية وأهمها، وقد ذاع اسمها علماً على نوع معروف من العطور هو الكولونيا أو ماء كولونيا (Kölnisch Wasser أو Eau de Cologne)، كما تعرف المدينة كذلك بضرب من الجعة ينسب إليها يقال له كولش Kölsch، وهي كلمة قد يراد بها أيضاً لهجة أهل كولونيا، فيقال لذلك إن كولش Kölsch هي لغة دون سائر اللغات يمكن للمرء أن يشربها! الكندراتية في كولونيا هي من أهم معالمها، وهي بيعة أكمل بناؤها سنة 1880. وتعيش في كولونيا جاليات من الأجانب وفي مقدمتهم الجالية التركية.

ويرجع آل بُلْ في أصلهم إلى الكاتوليك البايين الذين فروا بدينهم من إنكلترا لعهد الملك هنري (الثامن) بن هنري تودور (السابع) الذي ملك إنكلترا بين سنتي 1509 و1547 والذي ينسب إليه تأسيس الملة الإنكليزية (Church of England) الخارجة على سلطان بابا رومية. وكان آل بُل يعملون في نجارة السفن أو السيفانة (وهي صناعة السفن)، فلما هجروا موطنهم ونزلوا بعيداً عن البحر تحولوا إلى النجارة.

وقد نشأ بل في كولونيا على شاطئ نهر الراين. والراين (Rhein بالألمانية) نهر من أعظم الأنهار في الأرض الكبيرة، يبلغ طوله نحو 690 ميلاً، ويصل تدفق الماء فيه عند كولونيا نحو 2090 م³ في الثانية ويصب في بحر الشمال.

ونهر الراين في حقيقته نهران أعلى وأسفل. يقول بل:

«ولا شك عندي في وجود نهرين: نهر الراين الأعلى وهو نهر يشرب الخمر، ونهر الراين الأسفل الذي يشرب العرق»⁽¹⁾ والذي لا يكاد المرء يعرفه إلا قليلاً... وعند بون أو قريباً منها ينتهي النهر الشارب للخمر، وبعدها يجري النهر في برزخ كأنه معزول⁽²⁾ يمتد حتى كولونيا، وهناك يبدأ النهر الشارب للعرق، حيث يظن كثير من الناس أن النهر ينتهي هنا. ولكن نهر الراين الذي أعرفه يبدأ هنا، فينقلب إلى الرزاة والكآبة دون أن يسي ما شاهده وتعلمه من قبل، ويزداد جداً كلما اقترب من مصبه إلى أن يموت في بحر الشمال ويمتزج مائه بمياه البحر المحيط...» [2].

وكذلك كان نهر الراين الأسفل الذي عرفه بل نهر التجهم والكآبة، أو نهر الخريف والشتاء، ولم يكن نهر المرح والجمال، أو نهر الصيف والرييح. يقول بل:

«أما نهر الراين الذي أعرفه مذ كنت صبياً يافعاً فنهر عاس كئيبه كنت أحبه وأخشاه في آن. ولدت على بعد ثلاث دقائق منه، وكنت ما أزال عاجزاً عن الكلام أو حتى المشي حين بدأت ألعب على شاطئه. وكنا نخوض سفير⁽³⁾ أشجار المخاريف⁽⁴⁾ حتى الركبة ونبحث عن دواليب الهواء التي كنا نستودعها الصّبا،⁽⁵⁾ فكانت تسرع بها فوق ما كانت تطيقه سيقاننا الصغيرة، فتحملها غرباً إلى خنادق الحصون..»

(1) أي روح الخمر.

(2) المعزول: مدة من الزمن يعزل فيها المرضى أو من تمشي منهم العدوى.

(3) السفير: ما سقط من ورق الشجر.

(4) المخاريف: جمع مخرف وهو الطريق في الأشجار.

(5) الصبا أو القبول: روح تهب من المشرق.

وما أزال إلى الآن أخشى نهر الراين الذي يمكن أن يثور في الربيع، حين يسوق النهر أمتعة البيوت الطافية وغرقى الأنعام والأشجار المجتثة من جذورها، وحين تُدقّ على سوق أشجار الشاطئ لوافت⁽¹⁾ عليها كلمة حمراء: تحذير؛ إذ تعلق مياه الفيضان المحملة بالرغام⁽²⁾، وحين تنذر السلاسل التي تشد بها عرش⁽³⁾ القوارب الضخمة بالتكسر. وما أزال أخشى نهر الراين الذي يوشوش في أحلام الصغار في لطف ورقة، وفي هول وجفاء ذلك الرب العابس الذي أراد أن يبين للناس أنه ما زال يطلب أن تقرب له القرايين، وهو رب وثني ذو طبيعة عارية من الحسن والرواء، حين يصبح في عرضه كالبحر، فيندفع إلى المنازل، ويرتفع في السرايب مخضر اللون، أو يتدفق من الأقنية ويحدث في تدفقه خريراً تحت أطواق⁽⁴⁾ الجسور [2].

وقد تكون نظرة بل إلى نهر الراين هذه بعض نظراته إلى الحياة في ألمانيا آنذاك، فقد قضى بل طفولته في تلك الفترة البائسة من تاريخ ألمانيا بعد هزيمتها في الحرب العالمية الأولى وبين الحربين، في عصر غلبت فيه الإضرابات والاضطرابات والفظائع، وعم فيه الغلاء، وشمل الناس البؤس، وأخذتهم السنين حتى كان الأطفال في الكتائب إذا ما رأوا أحدهم يحمل قطعة خبز، سأكوه ضارعين كسرة منها⁽⁵⁾.

وعن ذكرياته في طفولته يقول بل⁽⁶⁾ إن أول ما يذكر من ذلك جيش هيندنبورغ Hindenburg العائد من القتال، فيذكر أنه شاهد من وراء يد أمه صفوف الجنود وهم يتابعون صفّاً صفّاً أمام غرابة البيت في انتظام وكأية ومعهم خيولهم ومدافعهم. كذلك يذكر بل منجّر أبيه ورائحة الخشب والغيراء والذّك والطلاء الصقيل فيه ومنظر ألواح الخشب المنجورة. أما أول نقد يذكر بل أنه أمسك به في يده، فكان

(1) جمع لافنة.

(2) الرغام: القرب المغطى بالرمل.

(3) عرش جمع عروش، وعرش القارب: عرش صد طرف الماء ويحفظ فيه القارب.

(4) جمع طلق، وهو ما عطف وجعل كالقوس من الأبوة.

(5) Über mich selbst. 1959.

(6) Über mich selbst. 1959.

ورقة نقد كتب عليها عدد قد يفخر به لو ملكه أغنياء وهو ألف ألف ألف مارك!

وقد ألحقه أبوه أول أمره بالمدراس الشعبية (Volksschule)؛ حيث بقي حتى الحادية عشرة من عمره (1928)، ثم انتقل بعدها إلى ثانوية «القيصر فيلهلم» (Kaiser-Wilhelm-Gymnasium) بقي فيها إلى أن حصل على الشهادة الثانوية (Abitur) سنة 1937. وقد التحق بل بعد ذلك ببعض الوراقين (Lempertz) في بون تلميذاً عنده، وكان ذلك وراقاً معروفاً يبيع الكتب في متجر، وصار من بعد سنة 1997 داراً تنشر الكتب الكاتوليكية والمحلية وكتب الأطفال (Edition Lempertz). ولكن بل لم يبق هناك طويلاً (نحو أحد عشر شهراً)، بل تطوع وعمل في العمل الوطني كما كان يدعى آنذاك - نحو ستة أشهر، وكان ذلك ضرباً من السخرة التي لا بد منها لمن يريد الالتحاق بالجامعة، وما لبث بل بعد ذلك أن التحق بجامعة كولونيا في صيف سنة 1939. حيث أراد أن يدرس اللغة الألمانية والقديمة. يقول بل فيما كتبه عن نفسه: وكتبت في خلال ذلك أكثر القراءة وأحاول من الكتابة ما أستطيع. وقد كتب بل في أثناء هذه المرحلة من حياته روايته الأولى (في أطراف الكنيسة) (Am Rande der Kirche)، وفيها نلويح بموقفه الذي وقفه من الملة الكاتوليكية من بعد.

وقد جُنِد بل في الجيش الألماني قبيل الحرب العالمية الثانية، وحين شبت الحرب شارك بل في القتال في فرنسا ثم في المجر وروسيا، وجرح أربع مرات، كما مرض مرات عدة، وصُيِّع كذلك في أثناء الحرب فَتَهَرَّأت أصابع قدميه جميعاً. وقد تركت جراحه آثارها في جسمه فبقي إلى آخر عمره يديم الاختلاف إلى المستشفيات. وفي نيسان من سنة 1945 وقع بل في أسر الأمريكيين، وأفرج عنه بعد بضعة أشهر (في تشرين الآخر من سنة 1945).

وفي سنة 1942 وفي أثناء الحرب تزوج بل فتاة تدعى آنماري تشيش Annemarie Cech كان عرفها قبل ذلك. أما بكرهما Christoph فتكلاه ولم يكمل عامه الأول (1945)، ولكنه ولد لهما بعد ذلك ثلاثة أبناء، هم: رايموند Raimund

(وولد سنة 1947)، و رينيه René (وولد سنة 1948)، ثم فنسنت Vincent (وولد سنة 1950).

ولما وضعت الحرب أوزارها عاد بِل مع زوجته إلى مدينته كولونيا ليجدها خراباً يباباً بعد أن دكها الحلفاء ودمروها وقتلوا نحو عشرين ألفاً من أهلها. وقد أمضَ بِل وشق عليه ما شاهده من دمار المدينة وخرابها، وأمسى على معالمها التي دكها الحلفاء، وتحسر على ما دمروه من معالمها. وقد صور بِل من بعد قيام الأمريكيين وحلفائهم بتدمير المدينة، كما صور سقوط المدينة بأيديهم في كتابه الذي نشره سنة 1971 بعنوان: «صورة جماعية مع سيدة» Gruppenbild mit Dame. وفي رأيه في الحرب قال بِل في حديث له أذيع في أيلول من سنة 1969: «لقد كان المظهر الحق للحرب عندي هو قذف المدائن بالقنابل، فقد كان ذلك عملاً خاطئاً أشد الخطأ، أصاب النساء والأطفال في المدائن، حتى كان ما ذاقوه من ويلات الحرب وأحوالها أشد وأقسى مما كان يقاسيه الجندي المقاتل في الميدان»⁽¹⁾. ومن أقواله المسأورة في الحرب كذلك قوله. قد عرفت أن الحرب ما يكون لها أن تستهي ما بقي في الأرض جرح قد أفضته الحرب⁽²⁾. وقد أعيد بناء مدينة كولونيا من بعد، ولكن بِل لم يجد في المدينة الحديثة غناء ولا سلوى.

وبعد الحرب عاد بِل إلى الانتساب إلى مدرسة كولونيا الجامعة، وإن كانت بطاقات التموين دافعه إلى ذلك قبل طلب العلم والدراسة، فلم يكن يعطى هذه البطاقات إلا العاملون والطلاب. ومع أن بِل عمل هنا وهناك في طائفة من الأعمال المختلفة، كما عمل حيناً مع أخيه في منجره، ثم عمل في ديوان الإحصاء في كولونيا بين سنتي 1950 و 1951، فإن زوجه المعلمة هي التي كانت تعمل أهل بيتها آنذاك.

(1) «Der eigentliche Aspekt des Krieges war für mich die Bombardierung der Städte. Das war vollkommener Irrsinn. Die Frauen und Kinder in den Städten hatten es ja viel, viel schlimmer als sogar ein Soldat an der Front.»

(2) Die Botschaft.

ومن المصادر المهمة عن حياة بل في هذه المرحلة ما كان يتنازله من رسائل مع صديقه الأديب الذي عرفه حين كانا أسيرين معاً في فرنسا، وهو إرنست أدولف كونتس Ernst-Adolf Kunz (والمعروف أيضاً باسم فيليب فييه Philipp Wiebe)، وقد نشرت هذه الرسائل سنة 1994 وبعد وفاة الرجلين بعنوان «الأمل حيوان بري» (Die Hoffnung ist wie ein wildes Tier).

وفي كولونيا، وفي جبل آيفل، عاش بل مع زوجته ما بقي من حياته، إلا فترات كان يقضيها في جزيرة أكيل في إيرلندا.

وجبل آيفل Eifel جبل بركاني قصير قليل السمك، يرتفع في أعلى قممه (747 متراً)، وتكثر فيه البحيرات، ويحده نهر الراين من الشرق ونهر موزل Mosel من الجنوب، وهو في الشتاء شهب يعلوه الثلج.

أما جزيرة أو أكيل (Achill) فهي جزيرة صغيرة قريبة من الساحل الإيرلندي الغربي، لا يربط قطرها على 40 ميلاً، ويقل عدد سكانها عن ثلاثة آلاف، ويغطي الخث الجزء الأعظم من أراضيها، ونكس الجزيرة لا تحلو مع ذلك من جمال الطبيعة، ولا سيما أحضانها الجنوبية الغربية (Atlantic Drive)، وهي تمتاز بصخورها الساحلية (الطويلة الهنود على ساحلها الشمالي (The cliffs of Croaghau))، وهي تطول أمثالها⁽¹⁾ من الصخور في أورية. ويقوم في وسط الجزيرة جبل Slievemore سيلفر مور الذي يرتفع 672 متراً.

وقد زار بل الجزيرة، ثم ابتاع فيها منزلاً قريباً من قرية دوغورت Dugort، كان ينزله كلما قدم الجزيرة مع زوجته، وقد بقي بل يختلج إلى الجزيرة حتى سنة 2001 حين أوقف منزله وجعله مسكناً للفنانين، وقد أصبح هذا المنزل من بعد متحفاً. وقد سجل بل مشاهداته في إيرلندا في كتابه (Irishes Tagebuch) الذي نشره سنة 1957.

(1) أي تفوقها في الطول.

وكان بُلْ متواضعاً لا يأنف من مخالطة العامة والرعاع من أهل بلده، وقد عاده أصدقاؤه من هؤلاء في المستشفى، فكان ذلك لا يرضي الممرضات في المستشفى، ويسخطهن.

وكان بُلْ كسواه من أهالي كولونيا بايياً كاتوليكيّاً، وقد أكثر مع ذلك في كتبه من التهكم الساخر بالقسس والمطارنة وغيرهم من ذوي السلطان من الساسة وأرباب المال، وكان أكثر ما ينكر على هؤلاء أنهم كانوا في كثرتهم من القنّع والمُتَّبِعة الذين يتبعون ما وجدوا عليه آباءهم ولا يبتدعون، مع العُصْف في السلطان، والحَيْف في الحكم، ومع الجبن والفشل. وقد اعتزل بُلْ الملة الكاتوليكية وخرج عليها سنة 1976 دون أن يفقده ذلك إيمانه بالدين، ثم لم يعد إليها بعد ذلك إلا قبيل وفاته فيما قيل.

وقد حدث ذات ليلة (6 من تشرين الآخر 1953) في بعض جلسات الحوار (الأدبي في منتدى سكولاستيكا *Scholastika*) أن عرض بُلْ لموضوع الأدب الألماني، فحمل على أدهاء القرن العشرين ولا سيما هيرمن كِستِن Hermann Kesten ويبلغ في تقديمه. وكان كِستِن هذا أديباً يهودياً ولد في بيلفولوتشيسك Pidwolotschisk (كما تدعى اليوم) في أوكرانيا سنة 1900، ولكنه نشأ في نورنبرغ Nürnberg في ألمانيا؛ حيث هاجر به أهله بعد مولده بنحو أربع سنوات، وقبل الحرب الثانية هاجر كِستِن إلى فرنسا فالولايات المتحدة، وتوفي في بازل سنة 1996. وكان كِستِن من أدهاء المذهب الواقعي أو الموضوعي الجديد Neue Sachlichkeit وهو مذهب يقوم على وصف الوقائع المدركة والحقائق المُشَاهَدة دون ما يستثير العاطفة أو يهيج الحزن، وكان ذلك مذهب طائفة من الأدهاء في ألمانيا بعد الحرب العالمية الأولى وفي أيام دولة فايمار (Weimarer Republik). وبعد الحرب أصبح كِستِن رئيس رابطة الأدهاء (PEN)، وكان جَدِلاً خصباً فكثرت من حوله المناظرات الحامية. وقد أثارت حملة بُلْ وانتقاده جنالاً وخلافاً كبيراً، واشتد في ذلك الحصاص، حتى تَلَطَّف هاينريش إدوارد ياكوب Heinrich Eduard Jacob فهذا من حدة القوم. وكان ياكوب أو يعقوب هذا أديباً يهودياً آخر ولد في برلين سنة 1889 وتوفي في زالتسبورغ Salzburg سنة 1967.

وإثر ذلك وصفت الصحف⁽¹⁾ اللقاء بين ابن الثلاثين الشاب الكليل بل وابن الستين الشيخ الشيط يعقوب. وقد استطرف بل هذا اللقاء والحصام من بعد وذكره قبيل وفاته، وقال: كان ذلك مشهداً من مشاهد الشباب التي يعضني تذكرها. وقد نبذت الصحف قضية الخلاف هذه (بقضية بل والعرة)⁽²⁾. والعرة في اللغة هو الرجل يكون شئين أهله، فيعزهم والعرة اسم كتاب نشره بل سنة 1951 بعنوان «الشيء السوداء» Die schwarzen Schafe، وكانت لببل مواقف جريئة في السياسة تخالف موقف السلطان في بلاده، فقد وقّع بل مع نجبة غيره من الأعلام في الأدب والسياسة على وثيقة تدعو المدون الثلاثي على مصر سنة 1956. وكان من مواقفه المذكورة كذلك موقفه من قانون الطوارئ الألماني سنة 1968، وموقفه من مطاردة الشرطة المتهمين بالتوافق مع عصابة الجيش الأحمر (Rote Armee Fraktion RAF) الشيوعية في سبعينيات القرن الماضي وقد حدث أن أخذت الشرطة في حزيوان من سنة 1972 أليريه ماينهوف Ulrike Meinhof، وكانت من قادة العصابة المعروفين المطلوبين، وكتب بل إثر ذلك مقالة في مجلة Spiegel بعنوان: هل يعضن على أليريه ماينهوف أو هل تغطي أمان الطريق؟⁽³⁾، وكان ذلك بعد عام من صدور كتابه «صورة جماعية مع سيدة» Gruppenbild mit Dame وقد حاد بل في مقاله عن عصابة الجيش الأحمر ودعا إلى التعايش والتماهم معهم، وحمل في خلال ذلك على تقرير صحافة شبرينغر Springer-Presse حملة شديدة. وكان من أثر ذلك أن فُتس بيته وضيق، واعتده المتبعة أو كادوا يعدونه في نظرهم من الخوارج أو من الذين كانوا يوافقون الخوارج والمفسدين في شعورهم. أما أليريه ماينهوف فقد وجدت ميتة مختوفة قد شُنقت من خوخة في محبسها (في أيار من سنة 1976)، وقالت الشرطة إنها قتلت نفسها، ولكن فريقاً من المحققين أنكر أن يكون ذلك ممكناً. وسنة 1974 أخرج بل كتابه «شرف كاترينا بلوم المثلوم» Die verlorene Ehre der Katharina Blum فكان هذا الكتاب مشاركة في المناظرات التي كانت تقام آنذاك حول العنف والإرهاب.

(1) Süddeutsche Zeitung، عدد 9 تشرين الآخر 1953.

(2) Münchner Merkur، عدد 9 تشرين الآخر 1953.

(3) Will Ulrike Meinhof Gnade oder freies Geleit?.

وسنة 1979 ناصر بُل الصحفي الألماني المعروف روبرت نويديك Rupert Neudeck (المولود في داننسيغ Danzig في أيار 1939)، وأيده في تأسيس لجنة (سفينة من أجل فيتنام) (Ein Schiff für Vietnam)، تلك التي خرجت منها من بعد (سنة 1982) لجنة كساب أنسمور وأطباء الطوارئ الألمان Komitee Cap Anamur/Deutsche Notärzte، وسميت بذلك نسبة إلى السفينة Cap Anamur التي خرجت إلى بحر صنجي، وأنقذ Neudeck بها أكثر من عشرة آلاف لاجئ فيتنامي من أهل القوارب (Boat People)، كما عرفوا آنذاك وجاء بهم إلى ألمانيا. وكان هؤلاء من أهالي فيتنام الجنوبية الذين كانوا يفرون بقواربهم منها بعد سقوطها بيد الشيوعيين الشماليين وهزيمة الأمريكيين، وهلك كثير منهم في البحر. وهذا الصحفي الألماني هو الذي أخذ يزور بعد سنة 2002 بلاد عربي الأردن وفلسطين ليطلع على أحوالها، وكتب من بعد كتابه⁽¹⁾ الذي أنكر فيه ما شاهده من عدوان على حقوق الأهلين وفتنتهم، كما أنكر فيه ما يقوم به اليهود من بهاء «السور الفظيع» (Monstrum Mauer) الذي يقطع البلاد ويحبس وراءه غير اليهود من أهلها.

وكان بُل ما يفتأ ينتقد الساسة في بلاده وفي غيرها من البلاد ولا سيما بولونية والاتحاد السوفيتي. وقد استضاف بُل في بيته لف كوبلشف Lew Kopelew، ولما طرد الكسندر سولتزنتسن من روسيا فإنه لم ينزل أول أمره إلا في بيت بُل. وكان بُل يظهر الاهتمام بما كان يشور في أمريكا الجنوبية من صراع وخلاف، وفي الإكوادور أصيب بُل ببناء في العروق⁽²⁾ في رجله اليمنى لإدمانه تناول دخان التبغ، فمولج من أجل ذلك بالجراحة في الإكوادور، ثم في ألمانيا بعد ذلك. وكان بُل ممن يؤيدون الدعوة إلى السلام ووقف التسلح، وفي سنة 1983 شارك بُل في محاصرة قاعدة مونتانغي Mutlangen العسكرية الأمريكية التي كانت تخزن فيها صواريخ ذات رؤوس نووية.

(1) Ich will nicht mehr schweigen Recht und Gerechtigkeit in Palästina (2005)

(2) Gefäßkrankung.

ومن الطريف مع ما سبق كله أن يزعم هانس - بيتر مينو Hans-Peter Minow في برنامج له متلفز بعنوان: فنانون في شبك المخابرات الأمريكية Benutzt und gesteuert - Künstler im Netz der CIA، أن بل كان يعمل مع المخابرات الأمريكية (CIA)، فقد وجد هذا الكاتب أن بل كان يشارك في الندوات الفكرية التي كان يدعو إليها ملقن لاسكي Melvin Lasky منذ سنة 1948، وكانت المخابرات الأمريكية تجيز لاسكي هذا وتمنحه الجوائز المالية، فقد استدلى مينو Minow من ذلك على تعاون بل وكل من كان يشارك في تلك الندوات مع المخابرات الأمريكية. وقد أنكر أصحاب بل وعارفوه هذا الزعم كل الإنكار وناقضوه، وذكروا أن مشاركة بل في تلك الندوات لم تكن تخفى على أصحابه وعارفيه، وأنها لا تدل في شيء على عمله مع المخابرات الأمريكية.

وقد حاز بل⁽¹⁾ جوائز عدة، كان أولها جائزة المجموعة 47 سنة 1951 أعطاها لكتابه (المعرة)، ثم جائزة مدينة فويرثال Eduard von der Heydt-Kulturpreis der Stadt Wuppertal سنة 1958، ثم جائزة جورج بوشنر Georg-Büchner-Preis سنة 1967، ثم منح سنة 1974 وسام Carl von Ossietzky-Medaille. أما أبعد هذه الجوائز صوتاً وأكبرها شأنًا فكانت جائزة نوبل التي تعرف اليوم باسم جائزة نوبل في الأدب، ومنحها بل سنة 1972، فكان أول أديب ألماني يمنح هذه الجائزة بعد هيرمن هيسه Hermann Hesse الذي كان منحها قبل ذلك بنحو ست وعشرين سنة.

وقد اختير بل رئيساً لرابطة الأدباء الألمانية PEN-Zentrum Deutschland سنة 1970 (حيث بقي إلى سنة 1972)، ثم اختير من قافل (سنة 1971) رئيساً لاتحاد الأدباء العالمي⁽²⁾ (International P.E.N.) وبقي فيه إلى سنة 1974. واتحاد الأدباء هذا مجمع أسس سنة 1921 في لندن أسسه كاثرين أمي دوسون سكوت Catherine Amy Dawson Scott وجون غلسوورثي John Galsworthy، غايته التأليف بين أدباء

(1) الجائزة توضع بين أهل السباق والفضائل، فمن سبق أو غلب أخاه، ويقال: سبق إذا أعلى السبق، وسبق إذا لحد السبق، وهو من الأضداد. ويعرف السبق في اللغة المحدث بالجلزة، والجلزة هي اللفة هي المطوية.

(2) Poets, Playwrights, Essayists and Novelists.

العالم، والدفاع عن الأدب وحرية الأدياء في التعبير، ونبذ أنواع العصبية الطائفية والعرقية والطبقية، وكان من رؤسائه السابقين ألبرتو مورافيا Alberto Moravia وآرثر ميلر Arthur Miller، وكان من أوائل المنتسبين إليه جورج برناردشو George Bernard Shaw وهـ.ج. ويلز H.G. Wells، وقد تضاعف عدد الاتحادات القومية المنتسبة إليه حتى بلغ نحو 140 اتحاداً.

وقد لقي بُل تكريماً من مدينته كولونيا فسمي مواطن شرف Ehrenbürger، كما كرمته ولاية نوردارين - فستالان Nordrhein-Westfalen ومنحته لقب العالمية. ومستهلّ تموز من سنة 1985 دخل بُل المستشفى في كولونيا وبقي فيه نحو أسبوعين، ثم عاد إلى بيته في لانغنبرويش Langenbroich حيث توفي في 16 من تموز 1985، فكان عمره عند وفاته تسعة وستين عاماً ويضعة أشهر.

ودفن بُل بعد ثلاثة أيام من وفاته في بورنهايم مرتن Bornheim-Merten على مقربة من كولونيا، وشارك في المآتم جمع من أصدقائه ومن الساسة. بل إن رئيس الدولة آنذاك ريشارد فون فايسكير Richard von Weizsäcker شارك في العزاء.

وقد أقيم لبُل نصب في برلين بعد وفاته، كما قام سنة 1987 نفر من أصدقائه وأصحابه بتأسيس مؤسسة هاينريش بُل الخيرية Heinrich-Böll-Stiftung e.V ذات الصلة الوثيقة بحزب الخضر الألماني، وهي مؤسسة تهتم بنشر كتب بُل، كما تهتم كذلك بالقضايا الاجتماعية والسياسية وشؤون البيئة والتضامن العالمي، وتقدم منحاً دراسية للطلاب المتفوقين من الألمان وغيرهم.

ومنذ سنة 1985 تعطي مدينة كولونيا جائزة في مجال الأدب الألماني تعرف بجائزة هاينريش بُل Heinrich-Böll-Preis.

[1] Der andere Deutsche. Heinrich Böll Eine Biographie, Heinrich Vormweg, Kiepenheuer u. Witsch. 2002 كولونيا،

[2] Als der Krieg ausbrach, Heinrich Böll, Deutscher Taschenbuch Verlag. ميونيخ، 1980، ص 188 - 190.

مسرحية (هاملت) ترجمة جبرا ابراهيم جبرا

مراجعة نقدية

أ.د. الياس خلف^(*)

ظهرت ترجمة جبرا إبراهيم جبرا لرائعة وليام شكسبير المأساوية (هاملت) في عام 1960 (1). ويجدر التأكيد هنا أن هذه المسرحية تعد - بحق - من عيون الأدب المسرحي الإنكليزي والعالمي على حد سواء. ويشير النظر الفاحص إلى أن هذا المترجم متضلّع من اللغتين الإنكليزية والعربية، غير أن ترجمته لم تغل من بعض الهنات؛ لذا تهدف هذه الدراسة إلى تسليط الأضواء النقدية على بعض من هذه الهنات، بغية إرشاد القارئ أو الدارس إلى السبيل الأفضل نحو تذوق هذه المسرحية، والوقوف عند مأرب شكسبير الإنسانية التي تتخطى البيئة التاريخية والجغرافية والإثنية التي سطر فيها هذا العمل الدرامي العظيم. ولكن قبل الولوج إلى منجز جبرا هذا، أودّ التوقف عند دلالة الفعل Translate الذي يرد في المسرحية فاتها. ففي المشهد الذي يلي تأنيب هاملت لأمه بعد أن مكثها من إدراك أثامها التي تمثلت في وقوعها في شرك كلوديوس، الذي سمّ أخاه لكي يزيحه عن العرش الملكي وينعم بالملكة التي تزلت بفعلته هذه، يقدم شكسبير رؤيته لعملية الترجمة بوصفها تفسيراً أو إيضاحاً لدلالة الألفاظ المنطوقة أو غير المنطوقة. يرى كلوديوس زوجته الملكة تناؤه وتسهده، فيقول:

(*) رئيس قسم اللغة الإنكليزية - جامعة البعث

There's matter in these sight,
These profound heavens, thou must translate.
'Tis fit we understand them. (IV. i. 1-3)(2)

يترجم جبراً كلام كلوديوس إلى اللغة العربية فيقول:
لهذه التهنيدات معان. و هذه الأنفاس العميقة يجب أن تفسرها.
قمين بنا أن نفهمها(3).

يرى الناقد الشكسبيري هارولد جنكينز في معرض تعليقه على هذين السطرين أنهما ينطويان على لبس في تركيبهما النحوي، لذا يشير إلى ضرورة إضافة ضمير موصول (Which) قبل الفاعل (You)(4). ويمضي جنكينز قديماً فيؤكد أن ليس لهذه التهنيدات معان بحسب بل إن دلالاتها خفية ولهذا السبب يرى الملك أن على الملكة ترجمة ما تنطوي عليه تهنئاتها وتأوهاتهما، لكي يسهل عليه فهم بواعثها المستترة. واستناداً إلى دلالة الفعل Translate هنا تتضح لنا رؤية شكسبير لعملية الترجمة بوصفها فعلاً لا يتضمن نقل معاني الألفاظ بحسب بل يعمل على إبراز دلالات الكلمات وإيجاعاتها التي تكتسبها في سياقات مختلفة.

وعلى ضوء مفهوم الترجمة هنا نترك أهمية العرض المسرحي الذي أخرجته هاملت وسماه بالمصيدة، لأنه يقدم جريمة تشبه مقتل أبيه وزواج أمه من القاتل ذاته. ومفهوم الترجمة هنا يتجلى بوصفها عملية تفسير، حين يرى هاملت في ذلك العرض المسرحي وسيلة لكشف ما يخفيه في أعماق نفسه:

الملك: ما عنوان المسرحية؟
هاملت: المصيدة. وكيف ذلك؟ تصيداً وكتابة(5).

King: What do you call the play?

Hamlet: the mouse trap-how tropically! This play is the image of a
murder done in Vienna... (3.2 - 232 - 3)(6).

إن لعنوان هذه التمثيلية أهمية رمزية بالغة، لأن هاملت يوظفها توظيفاً فنياً فتعمل عمل الكتابة في علم البيان (tropically) المشتقة من كلمة (trope)، ومعلوم أن الكناية تحمل معنيين الأول ظاهري والآخر مجازي، الأمر الذي يتطلب مفسراً أو مترجماً لأثر هذه التمثيلية الكنائية. وهنا يبرز هاملت بوصفه مترجماً أو مفسراً لما سيعرض (7):

تقول أوفيليا: إنك معقب بارع يا مولاي:

You are as good a chorus, my lord (8).

فبرد هاملت مستمراً الفعل (interpret) الذي يتصل بالترجمة والتفسير:

هاملت: لكنت أستطيع التفسير بينك وبين عشيقك، لو رأيت الدمى تتغازل.

I could interpret between you and your love if I could see The puppets dallying. (3.2.240-2) (9).

وعلى ضوء مهمة هاملت بوصفه مترجماً أو مفسراً، ندرك أهمية تساؤل أوفيليا عن المغزى المتوخى من المرض الصامت الذي سبق تمثيلية المصيدة:

أوفيليا: ما معنى هذا يا مولاي؟

هاملت: هذا (والله تلصصُ تلصصُ) معناه الأذى (10)

إذن، هذه هي رؤية شكسبير للترجمة والتفسير في مسرحية (هاملت)، وقد تخيرت أن أجعل منها نقطة للانطلاق نحو النظر في ترجمة هذه المسرحية. وأود التأكيد هنا أن دراستي هذه تندرج في إطار التلقي النقدي للترجمة كما أشار ليو هيكى Leo Hickey من جامعة Salford في ورقة موسومة بـ The Reader as Translation Assessor. (القارئ بوصفه مقيماً للترجمة) (11).

وسأورد هنا بعض الأمثلة التي تشير إلى قصور ترجمة جبرا في نقل الأغراض التي أرادها شكسبير في هذه المسرحية.

يؤكد شكسبير إثم كلوديوس الذي اقترف جريمة سفاح المحرمات، فيجعله يلتمع إلى ذلك حين يقول:

Our sometime sister now our queen. (1-2-8) (12).

يترجم جبرا عبارة (Our sometime sister) فيقول: وإنّ هذه التي كانت زوجة لأخي... (13).

لا تفي هذه الترجمة بالغرض المتوخى، لأنها لا تتناسب وهدف شكسبير الذي يتبدى في تأكيد قضية السفاح المحرم، ولذا يستحسن أن نترجم هذه العبارة لتصبح: هذه التي كانت أختنا..

وتكتسب هذه الترجمة أهميتها على ضوء تقديم شكسبير لكلوديوس بوصفه زانياً استباح المحرمات. (1.2.157) (14).

وهناك مثال آخر يظهر اعتماد ترجمة جبره عن مآرب شكسبير الدرامية. فكلوديوس الشكسبيري وراء فظيح، وعلى الدارس أو المترجم أن يعي هذه الحقيقة.

يقول كلوديوس: And with no less nobility of love than which dearest father bears his son. (1.ii.110-1) (15).

نقرأ في ترجمة جبر:
ولأخون عليك بحب نبيل

لا يقل عما يكره الأب لابنه العزيز. (16)

نلاحظ هنا أن عبارة شكسبير (dearest father) لم تنقل بأمانة، فالصفة (dearest) نقلت إلى الابن عند جبراً في حين أنها ترمي إلى ترسيخ رياء كلوديوس الذي يسمى نحو تأكيد حبه ورعايته لهاملت ابن أخيه. وما من شك في أن اللاحقة (est) تتطوي على المبالغة هنا، وتؤكد نفاقه، أي إظهاره غير ما يضمّر. (17)

ويغيب عن جبراً دأب شكسبير في تعزيز الموضوع الديني والأخلاقي في هذه المسرحية، فحين يجعل هاملت أمه ترى ذنوبها، يلفت الشيخ (أي روح أبيه الميت) انتباه هاملت إلى الحيرة التي ترتسم على وجهها:

But look amazement on they mother sits (3 4.112) (18)

ترد هذه الجملة لدى جبراً كما يأتي:

ولكن انظروا، اقتعد الذهول أمك. (19).

هذه ترجمة حرفية لأنها لا تغوص في أعماق الكلمات فحسب؛ واللحظة النفسية التي تولدها. فكلمة Amazement لا تعني الاندهاش أو الدهول فحسب بل Bewilderment أي التردد والاضطراب في المعجم الشكسييري، والأمثلة عديدة على ورودها ضمن إطار الصراع أو الاضطراب النفسي (20). وتبدي أهمية هذه الكلمة الدرامية حين يقول الشيخ:

O step between her and her fighting soul. 3.4 113 21

فاخط بينها وبين نفسها المنازعة (22)

ويجدر التأكيد هنا إلى أن ترجمة جبرا تثير الإشكال فيما يتصل باستخدامه لكلمة (نفس) بدلاً من الكلمات الإنكليزية. Such large discourse, spirit, soul.

(Sure he that made us with such large discourse)

إذا نظرنا إلى عبارة large discourse في سياقها نرى أنها تعني المقدرة على التفكير العميق، ف (هاملت) مسرحية دينية أخلاقية تعنى بمسألة التفكير والتخير السليم قبيل اتخاذ أي قرار. وتبرر إشكالية أخرى في ترجمة جبرا لصرخة هاملت الآتية:

But heaven hath pleased it so,

To punish me with this, and this, and this with me

That I must be their scourge and minister. (3.4.175 - 7) (24)

ترد هذه الصرخة في ترجمة جبرا على النحو الآتي:

غير أن السماء شاءت

عقابي به وعقابه بي

وكان لا بد لي أن أكون وكيلها ووسيلة سخطها (25).

والسؤال الذي يتبادر هنا: هل تستطيع عبارة (وكيل السماء ووسيلة سخطها) أن تعبر عن مضمون هاتين الكلمتين، اللتين أثارتا وما تزالان تثيران الجدل النقدي

حول رؤية شكسبير لهاملت وما يفعله في المسرحية، فكلمة (scourge) تحمل معنى سلبياً لأنها كانت ترتبط ببطانة من أمثال أتيليا القائد الأميوي الذي اجتاحت شرقي أوروبا ووسطها في القرنين الرابع والخامس الميلاديين، وتمرلين التري الذي اكتسح أجزاء من آسيا وأوروبا في القرن الثالث عشر الميلادي (26). وأما كلمة (minister) فهي التي تدل على جانب العدل الإلهي. ولهذا يمكننا ترجمة كلمة (scourge) المعاقب و minister بـ القيم على العدالة السماوية.

لقد أوردت هذه الأمثلة لأن جبرا يقدم ترجمته هذه لمحبي الأدب والنقاد من قراء العربية، فقد زودها بدراسات نقدية، ولهذا كان من المستحسن أن يقف وقفة متأنية قبل الشروع في ترجمة الكلمات التي ذكرتها آنفاً، فدلالة هاتيك الكلمات تضعنا على جادة التلقي والتلوق الفنيين السليمين.

ويجدد التأكيد هنا أن جبرا يغفل عن إبراز أرقام السطور، كما عهدنا ذلك في مسرحيات شكسبير وغيره، فترقيم الأسطر ضروري جداً فهو يسهل عملية العودة إلى المقبوسات من النص وهذا الأمر من المسلمات في البحث الأكاديمي.

ولا تخلو ترجمة جبرا من بعض الهنات في نقل أسماء الشخصيات إلى العربية، فاسم ليارتيز يغدو ليرتس pyrthus يصبح فرهوس priam فريام وبرناردو برنردو ومارسيلوس مرسيلس.

وبعد، إن ما تقدم لا يقلل من شأن هذه الترجمة الرصينة، فقد بذل جبرا قصارى جهوده في نقل هذه المسرحية إلى قراء العربية. ولا يعني هنا إلا أن أتقدم بتوصية تتصل بضرورة تشجيع المختصين فقط على الترجمة، ودفع روح التعاون الوثيق بين المترجم ومن يتقن اللغة الهدف عند الضرورة، فهذا التعاون مثمر لأنه يؤدي إلى الأمانة العلمية في الترجمة، لأن هذا التعاون يعني الضلوع باللغتين المصدر والهدف.

الإحالات

- 1 - مسرحية (هاملت) لوليام شكسبير، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا، (بيروت 1960).
- 2 - مسرحية (هاملت) تحقيق هارولد جينكينز (لندن، 1984) بالإنكليزية.
- 3 - (هاملت) ترجمة جبرا ص 148.
- 4 - مسرحية (هاملت) تحقيق هارولد جينكينز.
- 5 - (هاملت) ترجمة جبرا ص 125.
- 6 - هاملت، تحقيق جينكينز 203 - 232 - 233.
- 7 - قاموس المصطلحات النقدية، وليام نورث (لندن، 1996) ص 301.
- 8 - (هاملت)، تحقيق جينكينز، 203 - 239.
- 9 - المصدر نفسه 203 - 240 - 242.
- 10 - (هاملت)، ترجمة جبرا ص 125.
- 11 - (دراسات في الترجمة)، تحقيق عبد الله الشتاق، الأردن 2000.
- 12 - (هاملت)، جينكينز 201 - 8.
- 13 - (هاملت)، جبرا ص 37.
- 14 - (هاملت)، جينكينز، 201 - 157.
- 15 - (هاملت)، جينكينز، 201 - 11.
- 16 - (هاملت)، جبرا، ص 37.
- 17 - البلاغة الإنكليزية، تحقيق كيرن روب (لندن، 1970) ص 100.
- 18 - (هاملت) جينكينز، 403 - 112.
- 19 - (هاملت)، جبرا، ص 142.
- 20 - (هاملت)، جينكينز 403 - 112.

- 21 - (هاملت)، جینکینز 403 - 113.
- 22 - (هاملت)، جبراء ص 142.
- 23 - (هاملت)، جبراء 157.
- 24 - (هاملت)، جینکینز، 403 - 175 - 177.
- 25 - (هاملت)، جبراء ص 145.
- 26 - (هاملت)، حنکینز، 403 - 175 - 177. ■



مختارات من شعر كارين بوي

ت: يوسف سامي اليوسف

ARCHIVE

أولاً: مهيد

لسنا نعرف، نحن الناطقين باللغة العربية، إلا النزر اليسير عن آداب الشعوب التي لم تتمكن من أن تتحول إلى قوى سياسية عظمى، سواء في أوروبا أو في سواها من القارات الخمس. فنحن نجهل آداب الهند والصين إلا قليلاً، بل نجهل، أو نكاد أن نجهل، جيراننا الأتراك والإيرانيين. أما الآداب الاسكتلندية فلا نعرف منها سوى اسمين أو ثلاثة: أبسن الترويجي وسترنديغ السويدني وكيركجور الدنمركي، ولكن تلك البلدان مشبعة بالأسماء الأدبية الجديرة بأن تعرف وتقرأ، بل هي جديرة بالدراسة والاستيعاء. ولقد صار مما هو بديهي أن أدب أية أمة من الأمم لا يسعه أن يزدهر ويغتنى في هذه الأيام، بعدما صار العالم ((قرية كونية))، إلا إذا لقح نفسه بآداب الأمم الأخرى، إذ يبدو أنه ما من تجديد أو خلق إلا وهو نتاج لتفاعل حي وخصيب. ولهذا كان لا بد لنا من أن نعمد إلى الترجمة كثيراً جداً، وذلك لأنها طريقة اتصال مؤثر وفعال حقاً.

وعلى أية حال فإن الشاعرة السويدية الكبيرة (كارين بوي) تملك تجربة أدبية تستحق الاهتمام، وذلك لعمقها وحرارتها وقدرتها على الاجتلاب . وبسبب هذه السمات الكبرى أقدمتُ على اختيار مجموعة من قصائدها وترجمتها إلى اللغة العربية، مع قناعتي بأن شعرها كله يستحق الترجمة والقراءة معاً.

ولدت كارين بوي في مدينة يوتبوري الراحمة على شاطئ بحر الشمال، وذلك في السادس والعشرين من تشرين الأول سنة 1900. وبعد تسع سنوات رحلت أسرتها إلى مدينة استكهولم، وحينما كبرت الفتاة فقد درست في جامعة أبسالا، حيث عاشت طوراً من الإلهام الشعري المتدفق الغزير. ولكنها أصيبت بأزمة نفسية سنة 1921، وهي السنة التي حصلت فيها على دبلوم من إحدى كليات المعلمين. وعلى الرغم من الأزمة فقد نشرت مجموعة شعرية عنوانها «الغبوم» في السنة التالية. كما نشرت مجموعة أخرى عنوانها «الأراضي المخبوءة» بعد مضي سنتين على نشر المجموعة الأولى. أما مجموعة «المواقف» أو مجموعتها الثالثة، فقد ظهرت سنة 1927، وهي السنة التي توفي فيها والدها بالسرطان. ومما هو جدير بالتنويه أن الناقدة السويدية الشهيرة، هاجر أولسن، قد أعجبت بهذه المجموعة، وأشارت إلى أنها جاءت بعد اليأس من إمكانية تجديد الشعر السويدي الذي صرحت بأنه مصاب بالعقم.

وبعد سنة واحدة تخرجت في جامعة أبسالا ورحلت إلى استكهولم، حيث عولجت نفسياً بنية الشفاء من اضطراب جديد ألم بعقلها. ولكنها تزوجت الشاعر ليف بيورك بعد تخرجها بسنة واحدة، أي سنة 1929. وكان بيورك هذا ينتمي إلى حركة كلارتي اليسارية، فزارت الاتحاد السوفييتي بصحبته بعد زواجها بقليل. بيد أن هذا الزواج لم يدم سوى ثلاث سنوات، لأنه انتهى بالطلاق، وذلك بعدما تعرضت لأزمة نفسية ثالثة دفعتها إلى السفر باتجاه برلين لابتغاء العلاج سنة 1932. وهناك تعرفت إلى فتاة ألمانية اسمها مارغوت، وأقامت معها صلة صداقة متينة. كما أنها اشتغلت محررة في صحيفة تصدر في برلين، ولكن باللغة السويدية.

ثم عادت من جديد إلى استكهولم، واشترت بيتاً واستدعت مارغوت لتعيش بصحبتها. وربما كانت مارغوت هذه وقد ربطتها بها علاقة ليست سوية، هي المقصودة بالخطاب الذي توجهه إلى الأنته أو إلى الآخر الذي تناديه على نحو ملهوف في بعض الأحيان.

وفي سنة 1935 نشرت مجموعة جديدة عنوانها فمن أحل الشجرة وهي أكثر مجموعاتها انضواء في تيار الحداثة. ومما هو ناصع تماماً أنها، في مجموعتها الرابعة هذه، قد غادرت الدين والمثالية باتجاه التجريد الذي أراه عقيماً سقيماً، بل علامة انحطاط أصاب الشعر في الكثير من بلدان العالم خلال القرن العشرين. أما مجموعتها الخامسة، أو الأخيرة، فقد ظهرت سنة 1938. وفي تلك السنة زارت اليونان. وسبق لها أن اشتغلت معلمة في مدرسة داخلية في إحدى المدن القريبة من العاصمة السويدية، وذلك سنة 1936.

وفي الثلاثينيات، نشرت كارين بوي أربع روايات بينها اثنتان مشهورتان، وهما «الأزمة» (1933) التي راحت كثيراً جداً في ذلك الزمن، و«المصل» (1940) التي ينظر إليها النقد السويدي بوصفها إنجازاً أدبياً عظيماً حققه حركة الرواية السويدية. ويبدو أنها نص كابوسي وإيماني في أن واحد. وربما كان قابلاً لعدة تفاسير متباينة الاتجاه.

ولكن الشاعرة قد انتحرت بالأقراص المنومة، وذلك في الثالث والعشرين من نيسان سنة 1941. كما انتحرت مارغوت، صديقتها الألمانية، في شهر أيار من السنة نفسها.

واليوم ينظر النقد في بلاد السويد إلى كارين بوي بوصفها عالماً من أعلام الشعر السويدي كله. ولقد تركت أثراً كبيراً على الشعراء الذين أخذوا يبرزون إثر وفاتها، أي في أواسط القرن العشرين، ولا سيما أولئك الذين ينتسبون إلى تيار الحداثة، مع أن شعرها الكثيف شفاف في معظمه، ولهذا فإنه يتوسط بين الحداثة والتقليد. ومن شأن هذه الحالة أن تتضمن ما فحواه أنه بعيد عن الغموض، وناج من الإبهام، في الغالب الأعم.

ومما لا يخفى على قارئها أنها شديدة القدرة على البلوغ إلى الأعماق، وكذلك إلى النائيات والمخبوءات. ولقد نظر النقد السويدي إلى بعض قصائدها بوصفها رحلة جرت في جوف النفس حصراً. بل إن شعرها يتبلى في بعض آثائه، وكأنه خطاب موجه إلى الغياب، أو إلى مالا تظاله الأيدي ولا تراه العيون. كما تظهر عليه آثار التأمل العميق في صور الحياة التي تراها الشاعرة بمقلة سائرة. ثم إنها تعرض رؤيتها بلغة شاعرية خاطفة أو بليغة، بل مترعة بالنضارة والحيوية. ومما يضيف عليه النكهة الحية أنه ينبس من حساسية مرهفة وأصيلة حقاً. كما أنه ينطوي على حكمة وثيقة الصلة بالتجربة التي تعاش بالفعل. ولعل موضوع الوصال، أو الاكتمال بالآخر أن تكون أبرز موضوعة بين جميع الموضوعات التي يحتويها شعرها كله.

ثم إن تلك الشاعرة، التي انتحرت إثر انتصاف العمر، تملك مؤاداً مغزماً بالحياة إلى حد الشغف. وربما أدرك قارئ شعرها المتأني أن هنالك صلة حميمة تربطها بالعيش والوجود. إلا أن هنالك نعمة حزن شدا في بعض قصائدها، ولكنه حزن هادئ وناضج في كثير من الأحيان، ويحتلط بشيء من الحنان ليس باليسير.

ومما هو جدي ناصع أنها تحب الطبيعة حباً جماً، وأن صلتها بها تكاد أن تجعل منها شاعرة رومانسية. فكثيراً ما تظهر الأشجار وهي مثقلة بالروعة، وكذلك الزهور والنجوم والبحر والجبال. ومما قد يكون صحيحاً أن أرض بلاد السويد الشديدة الاخضرار والتي تكثر فيها المياه إلى حد غير مألوف، قد أسست هذا الانفعال بالطبيعة وهيأت الفرصة الكافية لنشوء شعر متأثر بها أو بصورها الحية الجميلة.

ولكن أهم ما في أمرها أنها كثيراً ما تبحث عن المشال الديني، بل تلوب عليه بشغف حميم، ومما هو ملحوظ أن كلمة «الجوع» وكلمة «العطش» تكثران في شعرها على نحو لافت للانتباه. ويلوح لي أن ثمة صلة بين هاتين الكلمتين وبين ارتباط الشاعرة بالمثل والتقوى، وإتي أراهما نتاجاً لمسغبة روحية ليس لها أي إشباع قط. ومما لا تخطؤه العين أن صورة القوس وكذلك صورة الانحناء تتواتران في شعرها إلى حد ليس بالطفيف.

وربما جاز الزعم بأن هاتين الصورتين تنبثقان من الحاجة إلى الحنان أو إلى الحنو الأمومي الرؤوم. وقد أشار علم النفس مراراً إلى أن المنتحرين هم أكثر الناس ميلاً إلى المطالبة بالمواقف الحميمية الصادقة التي لا يشوبها التزوير.

وفي تقديرِي أن الانفعال بالكائنات الطبيعية وكذلك بالحاجة إلى الحنان واللفف، هما السمتان اللتان جعلتا أسلوب كارين بوي اللغوي شديد الشفافية وشديد الطراء. فلئن تأمل القارئ لفتها الشديدة الحيوية والشفافية وجد أن الكلمة قد استحالت بين يديها إلى وجدان يلوب عطفاً وحنواً على الأشياء كلها، أو على الحياة بوجه عام. وعندِي أن الشعر لا يصير شعراً أصلياً أو عظيماً إلا بقدر ما تتمكن اللغة من احتواء عصارة الوجدان. وحين يملك الشعر أن يمزج هذه السمة العاطفية بخيال متوثب منداح، فإن الأسلوب يبلغ ذروة من ذراه الشاهقة النادرة. وقد يجوز الظن بأن كارين بوي قد أنجزت هذه البرهة ولو إلى حد ما.

هذه نظرة عجلَى ألقيتها على شعر كارين بوي، ولكمسي أرجو أن يُقيَضَ لهذا الشعر من ينقله إلى اللغة العربية كاملاً غير منقوص، ثم يدرسه دراسة مستفيضة تليق بتلك الشاعرة التي قلما يجود المالم كله بواحدة مثلها، سواء من حيث الدفء الروحي أو من حيث القدرة على التصوير والتعبير.

ثانياً: القصائد

1 - تلاطمح الربوب

الشموع التي رأيتها تحترق ، أجل ، الشموع
المقدسة على ذرى الجبال الأبدية،
حيث سار أناس في ضوء صوفي مرتجف،
يتومجون بالقدااسة وبالشمس والقطرات الماطلة،
يتومجون بالنوم في عوالم لا وجود فيها للزمان.

واويلتاه، قدمي ثقيلة جداً في تلك الممرات العالية المسببة للدوار،
 لي الويل، أنا المصنوعة من الطين والتي فكرها فولاذ وحجر
 لن يكون لي مكان أبداً بين أولئك الصامتين المقدسين الحاملين،
 ولن تتوج رأسي هالة الرويا بناتاً.
 أنت من سوف أبحث عنه، يا إلهي،
 في البسيط والرمادي والمحتقر،
 أنت من سوف أبحث عنه في العالم،
 في الأزمة وفي الكفاح اليومي.
 السكون الذهبي الذي تتمتع به السماء
 وهو يتطلع إليه فؤادي
 هل هو أفضل من جمذك
 ومن قتالك المشتهل المقدس؟
 رياه، إن غبطتك لك.
 أنت أعطيت وأنت أخذت
 وأنت تخبي نفسك.
 أعط ما تشاء - لا السلام،
 ولكن قتالك وروحك التي سوف تنجزها.
 رياه، ها أنا ذا أتبعك
 على حقل معركة العالم
 مثل سيف أو قوس.
 أعطني عرشاً، إن رغبت،
 أو صليباً، إذا شئت.

2 - الأحسن

لا نستطيع أن نتخلى عن أفضل ما نملك.
ولا نقدر على أن نكبه أيضاً.
كما لا يتيسر لنا أن نقوله.
ما من أحد يملك أن يجعله قدراً
ذلك الشيء الأحسن الراحل في ذهنك.
إنه يشع هنالك عميقاً في داخلك،
يشع من أجلك ومن أجل الله.
إنه مجد ثروتنا التي لا يملك أحد آخر أن يحوزها.
إنه عذاب فقرنا الذي
لا يستطيع أحد آخر أن يحصل عليه.

3 - رغبة رسام

أود أن أرسم كسرة صغيرة
من المداومة الشديدة الرثاء،
التألف والرمادية،
ولكنها تتوهم بتلك النار التي جعلت
العالم كله يقفز من يد الخلاق العظيم.
أو أن أبين كيف أن ما نردي
قدسي وعميق وكساء للروح.
أود أن أرسم ملعقة خشبية
بطريقة من شأنها أن تجعل الناس يرون فيها إلهاماً يومئذ إلى الله.

4- توقع الربيع

ألم أمشي ههنا ثملاً بأريج الورد
- ومع ذلك فما من ورود ظهرت -
ألم يرتجف كل شيء وهو ملغ
بلعاب الشمس السماوي؟
والضوء المنعكس بهمس وعوداً سرية
من البعيد وصلتني ربح في الفترة الأخيرة
الضوء مثل أنفاس مستعادة،
مفعم بأريج توقع يرتجف بحيا.
ومنذ ذلك الحين أحسست بأعجوبة:
لست أعرف شيئاً - أسير كما لو أنني
في أرض نائية،
أسير كما لو أنني في حلم، حلم بالورد.
كل شيء مثلما كان من قبل -
ومع ذلك، فإنه ما من شيء إلا وقد تغير
ثمة سر غريب يفتشر على جميع الأشياء.

5 - بواسطة وسائل الإعلام

ذات مرة طلبت فرحاً بلا حدود،
وذات مرة طلبت أسى لا متناهياً كالفضاء،
وإنني لأتساءل عما إذا كان الاحتشام ينمو مع الزمن.
جميل، جميل هو الفرح وجميل هو الحزن أيضاً.
ولكن الأجمل هو أن تقف على أرض معركة الأكم،
بذهن ساكن، وأن ترى الشمس وهي تشع.

6 - شيء واحد

أحن إلى شيء واحد، الجذبة العميقة
- وهي التي برهنت على أنها نحس للكثيرين -
ولكنني أحن إلى شيء واحد آخر،
شيء ما منح إلا للأقوياء وحدهم،
إنه صمت القلب.

7 - تعلم الصمت

كل ليلة على الأرض طافحة بالآلم
أيها الفؤاد تعلم كيف تصمت،
النفوس القوية ، كالديوع القوية،
تعكس الضوء من موطن النجوم
من شأن عويلك ان يجعلك اضعف.
أيها الفؤاد تعلم كيف تصمت
فالصمت وحده يشفي، الصمت بقوي،
وهو ظاهر على نحو غير ممسوس، ومخلص ببراءة.

8 - ما من مكان

إنني مريضة بالسم، إنني مريضة بعطش
لم تخلق له الطبيعة أي شراب
من كل حقل تتوالت الجداول والينابيع.
فانحني إلى الأسفل واشرب من شرابين الأرض سرها المقدس.
والسماوات دافقة بالأنهار المقدسة.
انمطي وأشعر بأن شفتي رطبتان بنشوات بهضاء.
ولكن ما من مكان، ما من مكان . . .
إنني مريضة بالسم، إنني مريضة بعطش
لم تخلق له الطبيعة أي شراب.

9 - انشودة

يسقط صوتك وخطواتك بظراوة الندى على يومي المشغول.
 وحيثما جلست ثمة ربيع في الهواء المحيط بي من دفئك الحي.
 إنك تزهر في بالي وتزهر في دمي،
 واني لأعجب فقط لأن يدي السعيدتين
 لا يستحيلان إلى زهور كبيرة.
 والآن، فإن فراغ المياومة يتخلق حولنا معاً،
 مثل ضباب طري لطيف.
 هل تخاف من الغرق في الكابة الرمادية؟
 لا تخف، ففي أعماق الحياة اليومية، في قلب الحياة كلها،
 يشتعل عيد سري عميق
 بشعلات تممته على نهر هاتون.

10 - المتجول في الصحراء

ألا إنك لتزني بموازين زائفة
 وتقيس بمعايير مزورة،
 ليس أمام القاضي الذي يحكم على المجرمين،
 بل أمام الله، سبحانه، فاطر الحياة.
 بلولة صغيرة نشمتني ألف ثمرة،
 أما أنا، أو تلك التي جاعت في الصحراء،
 فمتعبة من حزامي المصنوع من اللائق،
 وهو الذي لا يقدم أية تغذية.
 وأنا، أو تلك التي هزلت في الرمل،

لن أسترد فخامة مقبض خنجري
المرخرف بالجواهر التي لا تطفئ عطشاً.
ثم إنني في مدينة المأذن هذه،
بعيداً عن الصحراء،
سوف لا أنحني أمام تلك الأبواب المنكبة،
تلك البوابات الذهبية،
ولكن أمام الأبار المنخفضة النائية
عن الدرب،
إلى حيث يقود الرعاة المغربون قطعانهم
عندما يجلبون الحليب في المساء.

11- تهديد الإنسان

جميل هو الجسد القوي
الذي يشطر موجة عاتية،
وجميل، جميل هو نوم الطفل
بعد التوتر الذي يصنعه اللعب.
جميل هو يوم العمل
- والخبز اليابس، مكسوراً ومباركاً -
وجميلة هي الساعة التي تنسى في الذبيذ
كلّاً من الماضي والمستقبل.
لقد ولدنا من أمعات سماويات وأرضيات
ومن قوى لا نهاية لما على المدى المنظور،
ومن إرادات ليلية وإرادات نورانية،
وبأسماء لم يعرفها أحد.
لبت أن واحدة من الكثيرات

لا تهيمن علينا،
حتى وإن كانت من عرق السماء،
وتشعل شعاع فيها الفخامة.
في سريرتنا. يعيش التعدد
وهو يتلمس دريه صوب الوحدة
وقد ولدنا كي نكون زجاجة
المشتعلة الحاشدة المهيمنة.
عظيم هو كفاح الإنسان
وعظيمة هي تلك الأهداف
التي يضعها نصب عينيه -
ولكن الأعظم منها هو الإنسان نفسه
بجذوره الضاربة في الليل الكوني.
إذن، هات ذلك الذي قد يستفيق عداء،
فنحن ندرج غرفة سرية،
ولا نفتقر إلى أية شعلة
على مذهب إله مجهول.

12- أنت

عذب هو صوتك مثل وشوشة الينابيع،
ووجودك طارج على نحو حريف مثل فواكه
الخريف المعطرة.
ويصفاء يستقر في عينيك
المرح الملقشعراً لآخر أيلول.
إلا إنك لناقورة،
شعاعها متالق بشكل مشمس جميل في

توازنه، وفي قوسه ذي الشكل الكامل.
إنها نافورة جميلة بقوة
وهي تحوز القوة التي تمكنها من أن
تحب الحدود والأبعاد النبيلة.
تحية للعبك الهادي، ولصحتك الريبعية
وتحية لنبل روحك العذب الشبيه بالذهب،
والمُناسب في نقاء ملامحك،
وفي التناعم الغنائي لأعضاء جسدك.

13 - عزاء النجمة

الليلة الماضية، سألتك نجمة
ترخم بعيداً حيث لا يعيش أحد،
«من تغيبين، أيتها النجمة الغربية؟
إنك تتحركين وأنت كبيرة ناصعة».
راحت شفقتي تصمت،
عندما نظرت النجمة بحمقة كوكبية،
«إني أضيء ليلاً أزلياً،
إني أضيء فضاء بلا حياة.
وإن ضوئي زهرة تذبل
في خريف الفضاءات المتأخر الخشن.
ذلك هو عزائي كله
ذلك الضوء هو عزائي الكافي».

14 - حالة التنقل

اليوم المشبع ليس الأول بتاتاً
وأحسن الأيام يوم العطش
أجل، ثمة هدف ومعنى في طريقنا -
ولكن الطريق التي تصنع للفاعل قيمة
أحسن الأهداف استراحة تستمر طوال الليل،
استراحة تضئها النار، ويكثر فيها الخير المكسور
في الأماكن التي ينام فيها المرء مرة واحدة،
النوم لا خوف عليه، والأحلام مزرعة بالأعاني
أخترق المخيم، اخترق المخيم! فالنهار الجديد
يبدى نوره.
ومغامرنا العظيمة لإنهاء لما على المدى المنظور ■

شاعر من إيطاليا سلفاتوره كوازيمودو Salvatore Quasimodo

ت: د. محمود المقداد

أولاً - نبذة عن حياته، آثاره (1):

وُلد سنة 1901 في (موديكا Modica بإقليم راعورا) (2) Ragusa. كان والده رئيس محطة للسكك الحديدية، وكان هذا سبباً للتقلبات المستمرة للدواعي العمل. وفي سنة 1908 يستقر في (ميسينا Messina) وينتقل فيها إلى سنة 1920، ويحصل على دبلوم المعهد التقني التجاري (3).

وينتقل إلى (روما) سنة 1921، ويسجل في كلية الهندسة، ولكنه سرعان ما يترك دراسته، لتقص الوسائل المادية (4). وقد اضطر إلى العمل ليعيش، ومن سنة 1926 عمل موظفاً في مدينة (رجو الكالابرية) (5) Reggio Calabria في مصلحة (الهندسة المدنية) il Genio civile. وبدأ بكتابة أشعاره الأولى في مجموعته (مياه وأراض) Acque e terre التي نُشرت في المجلة الفلورنسية (سولاريا) Solaria سنة (1930)، المحترمة جداً حينذاك. وكان توجه المجلة معادياً للفاشية على الصعيد الفكري (الأيديولوجي)، و ضد النزعة الأكاديمية والشكلانية على الصعيد الأدبي: وقد أوقفت سنة 1936. وفي سنة 1934 نجحت في (ميلانو) Milano وبقيت فيها تقريباً حتى احتجاجها.

كان ديوانه يتميز بدعائية أخلاق (صقلية) Sicilia التي وصفت بشكل واقعي، بتمثل الأصوات والألوان في فردوس مفقود لا يمكن الوصول إليه: إنها جنة عذبة

يتحسر فيها على النقاء الإنساني (الذي لا يزال فاسداً بوجع الحياة)، وليس فقط على الانسجام مع الطبيعة. واستذكار (صقلية)، بهذا المعنى، ينصهر مع استذكار الطفولة (وكانت مرحلتا الطفولة والشباب أثيرتين لدى كوازيمودو). ولذا فقد سيطرت مواضيع الألم، والعزلة، وعدم التواصل، واستحالة العثور على الطمأنينة أو العزاء في الحياة. وهذه المواضيع، من جهة أخرى، تكوّن المعارضة الوحيدة المسموح بها في النظام الفاشي، في حين كان الأدب، على العكس، تفاؤلياً وانتصاريّاً. وكان كوازيمودو متفوقاً، أسلوبياً ومعجمياً، على (باسكولي) (6) Pascoli، و(دأونوتسيو) (7) D'Annunzio، و(فرغا) (8) Verga. فقد أخذ من (فرغا) الواقعية، ومن (باسكولي) فن تجميل الطبيعة، ومن (دأونوتسيو) الاندماج مع الطبيعة. وكان كوازيمودو يبحث عن طريقة تعبيرية مصفاة، شفافة، منسجمة إلى الجمال الكلاسيكي.

وفي مجموعتيه الشعريتين المترايتين (المزمار المغمور) Oboe sommerso (سنة 1932) و(إيراتو وأبوليون) (9) Erato ed Apollion (سنة 1936)، كان كوازيمودو يبحث عن التلازم تماماً مع (المدرسة الإرميتية) (10) scuola ermetica، في محاولة غير موفقة، لأن يتجاوز فيهما الأستاذين (أونغاريتي) (11) Ungaretti و(مونتالي) (12) Montale، اللذين بلغا إلى أقصى النماذج المثالية الصحيحة. وقد فعل كوازيمودو هذا بالضبط في السنوات التي كان (أونغاريتي) يحاول فيها، على العكس، استرجاع الأشكال العروضية التقليدية. وفي هاتين المجموعتين كانت القوافي موسيقية جديرة بالاستماع (ومن هنا كان نجاحها الشعري)، ولكنها كانت قليلة العمق. وليتبع الموضة، خان كوازيمودو في الواقع نفسه بنفسه: ففنه الشعري أثقل بالأشكال الغريبة والمدرسة بإفراط (وعلى سبيل المثال: جاءت صورته قريبة بشكل تمسقي).

في سنة 1938، ترك العمل في مصلحة (الهندسة المدنية) وأصبح صحفياً (13). ومن سنة 1936 إلى سنة 1942، جمع أشعاره الجديدة، وقد حاول أن يعود من خلالها إلى التوازن البهيح في مجموعته (مياه وأراضي). وكانت المجموعة الأكثر أهمية من أشعاره الجديدة هي (وكان المساء فجأة) Ed e subito sera. إن استرجاعه هنا لفنه الشعري الأكثر أصالة كان بلا شك بمساعدة ترجماته للقصائد الغنائية

اليونانية *Lirici greci* (سنة 1940) التي أقصته جزئياً عن الأسلوب الإرميتي، الغامض والمتكئف، الذي كان يستعمله (14)، كما حمّله على تقدير الأشكال العروضية التقليدية من جديد (وعلى سبيل المثال قصيدة البيت ذي الأحد عشر مقطّعة). وإلى جانب ذلك كانت صقلية (وخاصة تلك المنتمية إلى العالم اليوناني) تبدو له دائماً أيضاً كزمن متناوب في الانحطاط (الأخلاقي) في الحياة.

وفي سنة 1941، عُيّن، من قِبَل وزير التربية الوطنية، نظراً لـ (شهرته الواضحة)، أستاذاً للأدب الإيطالي في (معهد ميلانو الموسيقي) (كونسرفاتوار ميلانو) (15). وكان إنتاجه الأخير، وهو إنتاج ما بعد الحرب (16)، الأعظم مغزى (17). وكانت مواضيع السيرة الذاتية، من النوعية المنحطّة، تتحوّل إلى مواضيع مدنية: فمناجاة الذات (الحوار الداخلي «المونولوج») ترك المجال للحوار مع الناس (الديالوغ)، أي لاكتشاف حضور الآخرين، وللتعاطف (الذي لا يزال بريئاً جداً)، مراراً مع ضحايا المأساة الضخمة للحرب. وقد أُثري التأمل في وضع الإنسان بمحتويات جديدة: كالفني، والرموز الأسرية، والزُعة الشعبية. (ولم نكش أشعاره المدنية على كل حال إلا بحثاً عن معنى يتجاوز الحياة والموت). والالتزام الأخلاقي والمدني هذا (وكان الزعم هو أنه تحول إلى شاعر ملهم)، الذي قرّبه من التيار الواقعي الجديد (وسياسياً من اليسار، ولكن من غير اقتناع راسخ)، سينال كوازيمودو، سنة 1959، جائزة نوبل للأدب (18).

وفي مجموعته (يوماً بعد يوم) *Giorno dopo giorno* (سنة 1947) ومجموعته (الحياة ليست حلمًا) *La vita non è sogno* (سنة 1949)، تشكّل في الجوهر شعراً جديداً وجدت آلام الناس وآمالهم فيه مكاناً، ومن حيث الكم لم ينطلق الشاعر قطّ لبحث الأسباب الوجودية والاجتماعية لكثير من المعاناة. وقد كان المضمون الأخلاقي لأشعاره، أيضاً في هاتين المجموعتين (حيث إن أسلوبه فيهما ترك قليلاً مما يُرغّب فيه)، هو دائماً مضمون الكتابة الوجودية، أو بالأحرى البحث عن واقع جديد ولكن هذا الواقع، لدى الشاعر، لا يمكن أن يُترك، ولذلك لم تكن له رسالة خاصة للانفتاح، وبقي منغلّقاً على عزلته. ولم ينجح كوازيمودو في أن يتجاوز أزمة القيم التاريخية للبرجوازية والفاشية. لكنه عاينها فقط. ومع ذلك كان يُعدّ كمن

عرف، على الرغم من انتكاساته المستمرة في الخطابة وثناء الحكيم والغنائية، كيف يخلص نفسه بوضوح من التقليد الإرميتي، الذي لم يكن يسمح بعلاقة سهلة بين الشعراء والجمهور. مات كولزيمودو في (نابولي) Napoli سنة 1968، إثر نزيف دماغي، ونقل جثمانه إلى (ميلانو)، ودفن في المقبرة التذكارية فيها (19). وقد ترجمت أعماله منذ فوزه بجائزة نوبل للآداب إلى نحو أربعين لغة حية في العالم (20).

وأما أعماله الشعرية فتتمثل في المجاميع التالية حسب تاريخ نشرها:

- 1- (مياه وأراضي) Acque e terre، فلورنسا، مطبوعات سولاريا، 1930 (وهي أولى مجاميعه الشعرية).
- 2- (المزمار المغمور) Oboe sommerso، حوة، مطبوعات تشير كولي، 1932.
- 3- (عطر شجرة الأوكالبتوس وأشعار أخرى) Odore di Eucaliptus ed Altri versi، فلورنسا، مطبوعات أنتيكوفاتوري، 1933.
- 4- (إيراتو وأبوليون) Erato e Apollion، ميلانو، مطبوعات شاميلر، 1936.
- 5- (أشعار) Poesie، مطبوعات بريسي بياني، 1938.
- 6- (وكان المساء فجأة) Ed è subito sera، ميلانو، مطبوعات موندادوري، 1942.
- 7- (مع القدم الغريبة فوق القلب) Con il piede straniero sopra il cuore، أعيد طبعها مع (يوماً بعد يوم)، ميلانو، مطبوعات موندادوري، 1946.
- 8- (يوماً بعد يوم) Giorno dopo giorno، ميلانو، مطبوعات موندادوري، 1947.
- 9- (الحياة ليست حلمًا) La vita non è sogno، ميلانو، مطبوعات موندادوري، 1949.
- 10- (الأخضر الزائف والحقيقي) Il falso e vero verde، ميلانو، مطبوعات سفارتس، 1954.
- 11- (الأرض الفريدة) La terra impareggiabile، ميلانو، مطبوعات موندادوري، 1958.
- 12- (عطاء وتملك) Dare e avere، ميلانو، 1966 (وهي آخر مجموعة له).

وله أعمال أخرى متنوعة منها :

- 1) مختارات من (شعر الحب الغنائي الإيطالي من الأصول إلى أيامنا) Lirica
d'amore italiano dalle origini ai nostri giorni 1957.
- 2) مختارات من (الشعر الإيطالي بعد الحرب [يعني الحرب العالمية الثانية]
Poesia italiana del dopoguerra 1958.
- 3) الشاعر والسياسي (ومقالات أخرى) [والعنوان هو نص خطابه عند تسلم
جائزة نوبل للآداب] Il poeta e il politico e altri saggi 1960.

ثانياً - قصائد مختارة من بعض مجاميعه (21) :

1- الريح في (تنداري) (22)

Vento a Tindari

(من مجموعته : مياه وأراضٍ، فلورنسا)

اعرفك، يا (تنداري)، بشوشة
بين التلال المدلاة فوق مياه
جُذُر الربِّ العذبة،
واليوم تنقضُّني عليّ
وتدحنين في القلب.

أرتقي قِمَمًا، أجواء، مهاوي،
أتزوّد من ريح أشجار الصنوبر،
والفرق الذي يصحبني خفيفاً
يبتهجد في الجوّ
موجةً من الأصوات والحبّ ،
وأنت تأخذيني

إلى حيث أنسحبُ بشكلٍ سَحْبٍ
وحيثُ الخوفُ من الظلماتِ ومن الصمتِ،
ومن معاقل اللذاتِ التي تدومُ وقتاً ما
ومن موتِ الروحِ.

●

الأرضُ مجهولةٌ لديكِ
حيثُ كلُّ يومٍ أغرقُ
ومقاطعُ سرِّةٍ أتناولُ،
ضوءُ آخرٍ ينزعُكُ من فوقِ الزجاجِ
في ثوبِ الليلِ،
وفرحةٌ ليست لي تترأخُ
في حضنكِ.

●

الذهني قاسي
والبحثُ الذي أكملهُ فذلكُ
عن الانسجامِ اليومَ تغبّرُ
بقلي مكرٌ من الطويتِ ،
وكلُّ حُبٍّ هو حجابٌ عن الحللِ
صامتاً أخطو في الظلامِ
حيثُ وضعتني
خبراً مرّاً مكسراً

●

يا (تُندائي) المائدةُ عودي،
صديق طيّبٌ يوقظني
ظهر لي في السماء من صخرٍ
وتظاهرتُ بالخوفِ لمن لا يدري
بأن ريحاً عميقةً تبحثُ عني

2. ماذا تريد، يا راعي الرياح؟

Che vuoi , pastore d'aria

(من مجموعته: أشعار، ميلانو)

ولا يزالُ نداءُ القَزِينِ (23)

القديم للرعاة، فظاً على الغضونِ

البيضِ في جلود الأفاعي. لعلّه

يُهدِي نفسه من مرتفعات (أكوافيفا) (24) Acquaviva ،

حيث نهر (بلاتاني) (25) Platani يُدحرج الصدقات

تحت الماء بين أرجل صبيان

ذوي بَشَرَةٍ زيتونية. فمن أي أرض هبّة

الرياح السجينة، تحطّم وتحدث أثراً

في الضوء المضطرب، ما الذي تريد؟

يا راعي الرياح ؟ لعلّك تنادي الأموات.

أنت وأنا لسنا أناشيد غنائية، الضوء مضطرب

في البحر من الانعكاس، ومتيقظ للنداء المنخفض

لصيادي الأسماك الذين يرفعون الشباك.

3. طائر الخففق الأسود يسخر فوق أشجار البرتقال

Ride la gazza nera sugli aranci

(من مجموعته: وفجأة كان المساء، ميلانو)

قد يكون علامة حقيقة على الحياة
أن يكون حولي صبيان يرقصون
بحركات رشيقة من رؤوسهم في لعب
في إيقاعات وأصوات على طول مزج
الكنيسة، حنّوا المساء، والظلمات
المشتعلة فوق العشب الأخضر،
جميلة في ضوء القمر،
الذاكرة تمنحك غفوة قصيرة،
فاستيقظوا الآن. وهكذا يتدفق البئر
من المذاق الأول. وهذا زمان،
روائح حريق، المبعدين، الأشباح،
وأنت ياربح أثمار الجنوب الشديدة
ادفعي القمر إلى حيث ينام الصبيان
غرفة، وادفعي المهر إلى الحقول
التدنيّة بأثار أرجل الخيل، افتحي
البحر، وارفعي غمامات الأشجار،
فطائر (البلسون) (26) يتقدم صوب الماء
وبشم متملاً الوحل بين أشجار الصنوبر،
فيسخر طائر (الخففق) الأسود فوق أشجار البرتقال.

4. طريق (أغريجتوم) (27)

Strada di Agrigentum

(من مجموعته: وكان المساء فجأة، ميلانو)

هناك دامت ريحٌ أذكرها ملتزمةً
بنواصي الخيل المنحنية
في سباقٍ على مدى السهول، وهي ريحٌ
تلطّخ وتنجّث الحجر الرمليّ وقلبَ
الدعائم البشرية (28) الكثيفة، المقلوبة
فوق العشب. أيتها الروحُ القديمة، الرماديةُ
من الأحقاد، عودي إلى تلك الريح، وشغفي
الطحلبَ القاعِ الذي يكسو
العمالقة المدفوعة تحت السماء
كم تبقيين وحيدةً في الفضاء!
وتأملين أكثر وأنت تصغين أيضاً إلى الصوت
الذي يبتعد واسعاً صوبَ البحرِ
حيث نجمةُ المساء (29) تتمسّحُ بالفجرِ
وآلة (المازانيسانو) (30) il marranzano تترنّ بحزنٍ
في طريق العربة التي تصعد
الثلة الناصعة في ضوء القمر،
بطيئةً عبر أشجار الزيتون.

5. الثلثة الجميلة

La dolce collina

(من مجموعته: وكان المساء فجأة، ميلانو)

عصافيرٌ بعيدةٌ منفتحةٌ في المساء
تنتفضُ فوق النهر، والمطرُ بهطلٌ
وحفيفُ أشجارِ الخُورِ تثيرُ
الريحُ، وككلُّ شيءٍ بعيدٍ
تعودين إلى الذاكرة، واللونُ الأخضرُ الفاتحُ
لثوبكِ هو هذا بين الأشجارِ
التي أحرقها الصواعقُ حيث تنمضُ
ثُلَّةُ (أزبلو) (31) Ardenno الجميلةُ وتُصغي
الحذاءُ فوق مراوح (السُّجَّنة) (32) saggina.

•
وربما في مثل هذا التحليقِ الحلزونيّ المغلقِ
كانت تُلقي عودتي الخائبة،
الصَّرامةُ، الورعُ المهزومُ،
وهذا هو العقابُ المكشوفُ للألمِ.
ولك زهرةٌ مرجانٍ على شعركِ،
ولكن في وجهكِ ظِلْمَةٌ لم تتغيَّرْ
(وهكذا يفعل الموتُ)، من البيوتِ المعتمةِ
في بلدتكِ أسمع نهرَ (أدَّة) (33) Adda والمطرَ،
أو ربما ارتعاشةَ الناسِ الماضين،
بين القَصَبِ الغضِّ على الضَّفافِ.

6. أمام تمثال (إيلاريا دل كاريتو) (34)

Davanti al simulacro d'Illaria del Carretto

(من مجموعته: وكان المساء فجأة، ميلانو)

كانت تَلالِكُ تحت ضوء القمر الواهم،
وعلى طول نهر (زركيو) (35) Serchio
كانت الصبغات بثيابهن الحمرة
والزيف يتحركن رشيقات.
هكذا كان في زمانك الحلو، يا غالية،
وقد فقدت النجمة (سيريو) (36) Sirio لونها،
وفي كل ساعة تتجدد،
والنورس يستشيط عضباً على الشيطان
المهجورة. وأصبح العشاق سعداء
في جَوّ أبلول (سبتمبر)، ورافقت
حركاتهم ظلالاً من الكلمات
التي تعرفينها. ولم يكن فيها ورغ،
وأنت تحفظك الأرض، فعلاً تنوحين؟
وها أنت ثلوية هنا وحيدة. وربما كانت مَبْتِي
نظيرة لمَبْتِكُ، في الغضب والفزع.
الأموات بعيدون والأحياء أبعدُ منهم أيضاً،
وأصحابي جبناء وهادئون.

7. على أغصان شجر الصفصاف

Alle fronde dei salici

(من مجموعته: يوماً بعد يوم، ميلانو)

كيف كنا نستطيع أن نغني
مع وطء القدم الغريبة على قلوبنا،
بين الموتى الممهلين في الساحات
وعلى العشب المتصلب من الصقيع،
مع عويل الصبيان، والصراخ الأسود
للأم التي ذهبت لتلقي بابها
المصلوب على عمود الذيق؟
وعلى أغصان شجر الصفصاف،
كانت (تشيتراثنا) (37) أيضاً معلقة،
وكانت تهتز خفيفة في الريح الحزينة.

8. عن قلعة (برغامو) (38)

Dalla rocca di Bergamo

(من مجموعته: يوماً بعد يوم، ميلانو)

لقد سمعت صياح الديك في الجو
من هناك من الجدران، فيما وراء الأبراج
المتجلدة من ضوء كنت تجهلينه،
صباحاً صاعقاً للحياة، وضجيج
الأصوات داخل الزنازين، مع زقزقة

عصفور قبل الفجر
ولم تقولي لنفسك كلماتي
كنت أخيراً في دائرة الشعاع القصير
وصمت الظبي وطانز (البلشون)
التائمان في نفثي دخان أعين
وطلاسم عالم مولود للتو
وكان قمر شباط (فبراير) يعبر
منفتحاً على الأرض، ولكنه يشكك
في الذاكرة، ملتعباً في صمته
وايضاً أنت بين أشجار السرو في القلعة
أذهبي الآن بلا ضجيج، وهذا
بهذا الغضب من بؤس الشيلب الموتي
والرحمة البعيدة تبدو شبة بخفة

9. ميلانو، اب (اغسطس) 1943

Milano , agosto 1943

(من مجموعته: يوماً بعد يوم، ميلانو)

عبثاً تبحثين خلال البارود
أيتما اليد البائسة، فامدينة مينة
مينة، فقد سمع القصص الأخير
على قلب (نافيليو) (39) Naviglio. والبلبل
سقط من على سارية المواتي، المرتفعة فوق الدبر،
حيث كان يغني قبل الخروب

لا تحفروا آباراً في أفنية الدور
فالأحياء ليسوا أكثر عطشاً.
لا تلمسوا الملونى المصطبغين بالحمرة، والملتفخين،
دعهم على أراضى منازلهم
فالمدينة مئنة، مئنة.

10. الليلة الشتوية

La notte d'inverno

(من مجموعته: يوماً بعد يوم، ميلانو)

ولا تزال الليلة شتوية،
ويرجُ البلدة كذيباً برعودها،
وبالسُّحب التي تُغري النهر،
والسراخس والأشواك. أيّ صاحبي!
لقد اضعت قلبك، والسُّفل
لا مكان لنا فيه.
فابك هنا بصمتِ أرضك،
وعُضُّ على منديلِكَ الملونِ
بأسنانٍ قتيبة،
ولا توقظ الطفل الذي أرقَدَكَ
جنّبه بقدميه العاريتين.
ولا يذكّرنا أحدٌ بالأمّ،
ولا يذمُّ لنا أحدٌ حُلماً عن البيت.

11. مراثية للجنوب

Lamento per il sud

(من مجموعته: الحياة ليست حلماً، ميلانو)

القمرُ الأحمر، الريحُ، لوثت
لونُ سيّدة الشمالِ، انبساطُ الثلجِ..
قلبي أبداً على هذه المروجِ،
في هذه المياه المتراكمة من السُحبِ.
وقد نسيتُ البحرَ، والصدقةَ الثقيلةَ
المنفوخة لدى الرعاةِ الصّقليينِ،
والنغماتِ المملّةِ للعرباتِ على طولِ الطرقاتِ
حيث شجرةُ الخروبِ ترتعشُ في دخانِ القشِ،
ونسيتُ عبورَ طيورِ (البلسون) و(الكركي)
في أجواءِ المرتفعاتِ الخضراءِ
إلى أراضي (لومبارديا) (40) Lombardia وانهارها.
ولكنّ الإنسانَ أينما كان يندبُ حظَّ الوطنِ.
لا أحد سيجملني إلى الجنوبِ

أوه، الجنوبُ مرفقُ من جرّ المطوى
على شاطئِ مسقنقاتِ الملازي،
وهو مرفقُ من الغزلةِ، ومرفقُ من السلاسلِ،
ومرفقُ الغمِ

من اللعناتِ من كل نوعِ
اللعناتِ التي تصرخُ مئّنة مع صدى آبارهِ،
اللعناتِ التي شربتُ دم قلبهِ.
ولمذا يعود صبيائه إلى الجبالِ،

برغمون الخيلَ تحت سيكّات حرائق من نجومٍ،
ياكلون أزهار (الأكاسيا) (41) acacia على طول الطرقات
الحمر من جديد، ولا تزال حُمْرًا، وحُمْرًا أيضاً.
لا أحد سيجعلني إلى الجنوب

●

وهذا امساء الشتوي المثلّق
هو أيضاً مساونا، وهنا أعيدُ عليك
لحني السخيف
عن الرقة والانفعال العنيف،
مرثية حبّ تخلو من الحب.

12. رسالة إلى الأم

Lettera alla madre

(من مجموعته: الحياة ليست حلماً، ميلانو)

(أبئما الأمُ الرقيقة، الآن بهطلُ الغمام،
وترتطم القناة بارتباك على العوائق،
وستنفخ الأشجار بأواء، وتحترق بالجلد،
لستُ تعيشاً في الشمال،
ولستُ في سلام مع نفسي، ولكنني لا أنتظر
إن كثيرين، فُقدوا عبثاً، يستوجبون دموعي
من إنسان لإنسان. أعلم أن حالكِ ليست جيّدة،
وأنك تعيشين ككل أمّهات الشعراء، فقيرة
ومنصفة في ميزان حبّ الأبناء البعيدين.

واليوم، أنا الذي يكتبُ إليك).
 - وأخيراً، سأقول كلمتين
 عن ذلك الفتى الذي هرب في الليل برداء قصير
 وبعض الأشرطة في الجيب. فقيراً، وذكي القلب،
 وتلك الأشعار ستغتناله ذات يوم في مكان ما.
 - (انكز، بالتأكيد، من أي محطّة رمادية
 للقطارات البطيئة كان اللوز والبرنقال يُنقل ،
 إلى مصب نهر (إيميرا) (42) Imera ،
 الملقب بطيور (العقّاق)،
 والملح، وشجر (الأوكالبتوس) eucalyptus.
 ولكنني الآن أشكرك، وهذا ما أريد، على السخريّة
 التي وضعتها على شفتي، وهي بشوشة كسخرية.
 فأني ابتسامتي أنقذتني من الأحرار والألام
 ولا يهم إن كان عندي الآن شمعة ما من أجلك،
 ومن أجل كل أولئك الذين ينتظرون مثلك،
 لا يعرفون شيئاً. أه، إنها الموت اللطيف،
 لا تمس ساعة المطبخ التي تدق على الحائط
 لقد انقضت طفولتي كلها على مينا إطارها،
 وعلى تلك الأزهار المرسومة،
 ولا تمس أبادي العجائز ولا قلوبهم
 ولكن هل يجيب أحدهم؟ أي موت الرحمة،
 وموت الحشمة. وداعاً، يا غالية، وداعاً أمي الرقيقة).

الهوامش:

- (1) تُرجمت هذه النبلة عن الموقع الإلكتروني (الموقع الإيطالي للأدب il sito italiano della letteratura) (ص 1-4):
<http://xoomer.alice.it/brdeb/letteratura/novecento/quasimodo>
- (2) راغوزا: إقليم يقع في أقصى الجنوب الشرقي من جزيرة صقلية. وقد ذُكر أيضاً أنه وُلد في مدينة (ميراقوزة) Siracusa، انظر كتاب: نصف قرن من الشعر (1900-1950) للويجي فيورنتينو (بالإيطالية)، ص 427 (المترجم).
- (3) وروبي أيضاً أن الشهادة التي حصل عليها إنما هي (دبلوم خبير في المسح الزراعي)، انظر كتابه: منه (المترجم).
- (4) ولكنه أقبل على دراسة اللغتين اليونانية واللاتينية اللتين أسهما في تنقية لغته، كما أن معرفته اليونانية ساعدته على ترجمة بعض الآثار الأدبية القديمة عنها، انظر: من، وكذلك (ص 5) من الموقع: www.salvatorequasimodo.it/Biografia
- (5) وهي أقدم مدينة تاريخية في إقليم (كالابريا) الواقع في أقصى جنوب إيطاليا، لأن عمرها يقدر بـ 2700 سنة وهي أكبر مدينة في هذا الإقليم (المترجم).
- (6) باسكولي (جوفاني): شاعر إيطالي (1855-1912) (المترجم).
- (7) دانوتسيو (غابرييله): شاعر وكاتب إيطالي (1863-1922) (المترجم).
- (8) فرغا (جوفاني): كاتب وروائي إيطالي (1840-1922) (المترجم).
- (9) إيراتو: إحدى الإلهات التسع التي ترعى شعر الحب. وأبوليون أو (أبولو) هو إله الشعر والفنون عند اليونان (المترجم).
- (10) المدرسة الإرميتية: تيار شعري إيطالي نما في عشرينات القرن العشرين، واشتد عوده في ثلاثينياته، وقد استقطبت جماعة الإرميتيين مجلتان فلورنسيان هما (الواجهة) il frontespizio و(معسكر مارتة) Campo di Marte (ومارتة بالإيطالية هو مارس إله الحرب في الأساطير الرومانية) (المترجم).
- (11) أونفاريتي (جوزييه): شاعر إيطالي (1888-1970)، كان واحداً من زعماء التجديد في الأشكال الشعرية في أوروبا (المترجم).

- (12) مونتالي (أوجينيو): شاعر وكاتب وناقد أدبي وصحفي إيطالي (1896-1981)، نال جائزة نوبل في الآداب سنة 1975 (المترجم).
- (13) فقد عمل في تحرير صحيفة (الزمان) الأسبوعية، وكان يمارس فيها النقد المسرحي، انظر كتاب: نصف قرن من الشعر، ص 427 (المترجم).
- (14) أبل كولزيمودو منذ سنة 1940 (إلى نهاية الحرب العالمية الثانية) على الترجمة، فكانت له إسهامات كثيرة وواصل الترجمة فيما بعد أيضاً، وكانت ترجماته متنوعة كالتالي (المترجم) :

- 1) قصائد غنائية يونانية (ميلانو 1940، ط2 سنة 1942، ط3 سنة 1950 .)
وتوصف هذه الترجمة بأنها عذبة وغنية.
- 2) زهرة الزراعيات Il fiore delle georgiche (1942)
- 3) كارمينا Carmina لكاترولا Cattula (1944)
- 4) جزء من (الأوديسا) Dall'Odissea (1945)
- 5) إنجيل القديس يوحنا Il Vangelo di S. Giovanni (1945).
- 6) حاملات الشراب Le Coefore لأسكيلوس Eschilio (1949).
- 7) أوديب ملكاً Epido re وإلترا Eltra لسوفوكليس Sofocle.
- 8) جوليت وروميو Giulietta e Romeo لشكسبير (1949).
- كما ترجم أشعاراً لشعراء معاصرين له من مثل (إيلوار) Eluard الفرنسي.
- و(نيرودا) Neruda التشيلي، إلخ. انظر كتاب: نصف قرن من الشعر، ص 427.
- و(ص4-6) من الموقع www.salvatorequasimodo.it/Biografia
- (15) وكان يسمى (معهد جوزيه فيردي الموسيقي)، وفيردي (1813-1901) G. Verdi مؤلف موسيقي إيطالي شهير للأوبرات، ومها (أوبرا عايدة) التي انتشرت بها دار الأوبرا في القاهرة بمناسبة افتتاح قناة السويس يوم 16 تشرين الثاني (نوفمبر) سنة 1869 بحضور جمع غفير يبلغ نحو 600 من ملوك أوروبا وأمرائها ورؤسائها ورجال السياسة والصحافة والأدب في عهد الخديوي إسماعيل باشا (المترجم).

- (16) يعني الحرب العالمية الثانية (المترجم).
- (17) ولما كان شعر كوازيمودو قد تُرجمَ ودُرِسَ على نطاق واسع، فقد أصبح واحداً من شعراء (البارناس) Parnaso الإيطالي، وهو اسم جبل في اليونان خاص بـ (أبوللو) Apollion إله الشعر والفنون، وتنسب إليه مدرسة شعرية نشأت أولاً في فرنسا، انظر كتاب: نصف قرن من الشعر، ص 27.
- (18) فكان بذلك رابع إيطالي ينالها منذ تأسيسها سنة 1901 بعد: كاردوتشي Carducci (سنة 1906)، وغراتسيا ديلدا G. Deledda (سنة 1926)، وبيرواندلو Pirandello (سنة 1934) (المترجم).
- (19) وكان قد أصيب بنوبة قلبية لأول مرة في موسكو سنة 1958، ثم أصيب بنوبة ثانية وهو في إيطاليا سنة 1965، انظر (ص 7 8) من الموقع (المترجم) : www.salvatorequasimodo.it/Biografia و (ص 4) من الموقع (المترجم): <http://italianilibri/autori/quasimodo>
- (20) انظر (ص 9) من الموقع (المترجم): www.salvatorequasimodo.it/Biografia
- (21) تُرجمَت هذه القصائد عن كتاب: نصف قرن من الشعر (1900-1950) للموسيقي فيورنتينو، ص 448-439 :
- Luigi Fiorentino: Mezzo secolo di poesia (1900-1950) .-
- (22) وهي مدينة تقع في شرقي الساحل الشمالي لجزيرة صقلية وغربي مدينة (ميسينا) Messina، وكانت المدينة تعرف قديماً باسم (تيسلريس) Tyndaris، وهي مدينة سياحية جميلة تطل من الشمال على البحر وتحضنها الطبيعة الخلابة والجبال من الجنوب (المترجم).
- (23) المقصود به القرن الذي ينفتح فيه فيصدر صوتاً (المترجم).
- (24) أكرانيفسا: مدينة في جنوب صقلية على بعد 40 كم من مدينة (أغريجنو) Agrigento قضى فيها الشاعر فترة من طفولته، وهو يذكرها هنا حيناً إليها (المترجم).

- (25) نهر (بلاتاني): ثالث نهر في جزيرة صقلية يصبّ في الجهة الجنوبية منها غربي مدينة (أغريجنو) (المترجم).
- (26) البشون: نوع من الطيور المائية (المترجم).
- (27) هي نفسها مدينة (أغريجنو) المذكورة من قبل (المترجم).
- (28) الدعائم البشرية telamoni: هي التماثيل البشرية التي تقوم مقام الدعائم في الأبنية الأثرية (المترجم).
- (29) المقصود بها كوكب الزهرة الذي يقترن بالهلال مطلع كل شهر قمري بعيد الغروب (المترجم).
- (30) المارتسانو: آلة موسيقية معدنية على شكل حلقة مفرغة تتوسطها ذراع معدنية، أصلها آسيوي، كان أول دخول لها إلى أوروبا في القرن الثاني عشر، ويسود أنها استوطنت في صقلية على وجه الخصوص، حتى أصبحت إحدى السمات المميزة لها، وهي تصاحب الأغنيات الشعبية عادة، ويحد المرء في بعض ساحات مدد صقلية تماثيل تجلسها من باب تأكيد الفخر بها (المترجم).
- (31) أودنو: بلدة في إقليم (لومبارديا) Lombardia في شمال إيطاليا مشهورة بتلالها ووديانها وسهولها الخلابة (المترجم).
- (32) السجينة: نوع من الثبات تصنع من أوراقه المكناس والمراوح (المترجم).
- (33) نهر أدة: نهر في شمال إيطاليا، يجري في (لومباريا) غربي مدينة (برغامو) Bergamo، ويمدّ رابع نهر في إيطاليا، لأن طوله 313 كم (المترجم).
- (34) تمثال (إيلاريا دل كارتو): هو تمثال من المرمر الوردي يشكّل غطاء لضريح بارز، للزوجة الثانية لحاكم مدينة (لوكا) Lucca الإيطالية (باولو غوييجي) P. Guinigi، وكانت قد ماتت سنة 1405 عن 29 عاماً، فخلدها بهذا النصب الجنائزي الذي نقله المثال (جاكوبو ديلا كويرتشيا) (م1438م) J. della Quercia، وهذا النصب موجود اليوم كمعلم فني خالد في كاندراثية مدينة (لوكا) الواقعة شمال شرق مدينة (بيزا) Pisa الشهيرة ببرجها المائل (المترجم).
- (35) نهر (زركيو): نهر يمر في السهول قرب مدينة (لوكا) التي يوجد فيها نصب (إيلاريا)، وطول هذا النهر 111 كم (المترجم).

- (36) النجمة (سيريو) أو (سيروس) Sirius: هي نجمة في مجموعة (الكلب الأكبر)، وهي النجمة الأكثر لمعاناً فيها (المترجم).
- (37) (التشيترا) la cetra: آلة موسيقية إيطالية تشبه القيثارة (المترجم).
- (38) برغامو: مدينة في وسط إقليم (لومبارديا) في شمال إيطاليا (المترجم).
- (39) نافيليو: اسم قناة مائية صناعية تمرّ بمدينة ميلانو (المترجم).
- (40) لومبارديا: إقليم في شمال إيطاليا (المترجم).
- (41) الأكاميا (أو الأكاثيا) مالايطالية: نوع من الشجر يعرف في الصحراء العربية باسم (الطلح) واحدته (طلحة)، يرتفع أكثر من 3 أمتار وتنتشر أغصانه أفقياً على شكل دائرة وله ظلّ واسع يلجأ إليه الإنسان والحيوان عند اشتداد الحرّ (المترجم).
- (42) إيميرا: نهر في وسط صقلية ينح من ناحية (باليرمو) Palermo، ثم يهبط نحو الساحل الجنوبي بطول 144 كم، ويصب في مباء مدينة (ليكاتا) Licata (المترجم). ■

مكتاراك

من الشعر البولوني

ت: فهد حسين العبود

أنا مثل بحمة

للشاعرة البولونية: هالينا بوشفياتوفسكا

جامزة في كل لحظة

كي تنسحب من السماء

كي تسقط في الكون

أنا مثل ثمرة يقطين ناضجة

جامزة كي تنفجر

ولخرج من داخلها

محصول البذور

أنا مثل طائر مداس

في النزع الأخير

يمشط بمنقاره جناحيه

مبهوراً بتكوينهما الأبدى

أنا مثل شعاع الشمس

على معدن معتم لباب

يفضي إلى الكون كله

سؤال في الفراغ

للشاعرة البولونية: هالينا بوشفياتوفسكا

ماذا تقولين لنا

نحن النساء المهجورات

يا نفرتيتي الصغراء.

في سرير الفراغة

انطويت منصاعة

لقبضة السلطة

وعندما غادر

بخطوة خرساء

وضعت راحتك الصغيرتين في فمك

وعضضت

على الذهب

ماذا تقولين لنا

نحن المشردين

المجردين من كل التعطشات

أنتي - من القصر

أنتي - على العرش

يا من تُطرقين بتجمعه

فوق مهد حزين

لطفل ميت

ماذا تقولين لنا

نحن الذين أبداً نجتاز
الأبد؟



من خلال ابتسامة
تأتي إلي
عاضاً على شفقتك
حين تحترق

بنار الكتب الخضراء
تحضنك بداي
وقد غطاك

غبار دروب لم تسلكها
تشرب من شفقتي
أسرار الوجود المبهمة
وعلى كتفي

تحصي

كم من اللانهايات تتجمع في الأبدية
فيكون شعري الذي لا يحصى
معداداً رائعاً

والذيان نصفين ذهبيين

لأرض تكون بيتك

وشوارع كونية

تسير بسهولة عليها

وتسحقك قدمي

هكذا ستحوز المعرفة
قطعةً، بلا قناع
على إيقاع دمي الرقص

يا له من جميل هذا العالم
إنها اللا حيلة، هي من رهن العالم
من أجل الصورة الفوتوغرافية
الثلج /هودر/ براعم زنبق الوادي
القمر الدائري
أنار رموش الأشجار المنحنية

يا له من جميل هذا العالم
في الشارع
ظل عمود الإنارة الطويل
متشابك مع صفائح السحاب
الصامت بعمق.
في البوابة - عناداً -
بالخطا المقطقة
تزهق القبلات

هل تسمح؟! إنها تعرف
مثل رؤوس زنبق الوادي المتعطية

- يا له من جميل هذا العالم -

في الجهة الأخرى

من النوافذ المغلقة

● ● ●

بلا أنتَ

مثلما بلا ابتسامة

بلا أنتَ

تتجه في السماء

الشمس

ويستيقظ النهار ببطء

ماسحاً عينيه

براحتين ناعستين

وأنا همساً

أصلي للسماء الثامنة

من أجل خبز عشق عادي.

موسيقى الضباب الليلي

للشاعر البولوني: تومايز

صمتاً، صمتاً، دعونا لا نوقظ الماء النائم في الوادي

لنرقص بنعومة مع الهواء في عمق القضاة...

لنطف حول القمر كسلسلة

فتغرق أجسادنا المنزقة بأشعة قوس قزح

ولنشرب خمر التيارات الغائصة في البحيرة

وحفيف الصنوبر النسائي، وهمس ثقوب الراتنج

لنشرب عطر الأزهار الملونة العابقة،
المتفتحة على منحدرات الجبال، لنلحق في العمق اللازوردي.
صمتاً، صمتاً، دعونا لا نوقظ أماء الفائت في الوادي
لنرقص بنعومة مع الهواء في عمق الفضاءات...
ها هي ذي نجمة تموي، فلننطلق لالتقاطها،
فلننطلق، فلننطلق كي نودعها قبل أن تسقط ونمضي
لنداعب عصارة نبتة الثفاف، ورضاب النحل اللزج
وريش طائر البوم القاعم، ذاك الذي يشكل في الهواء دوائر
لنلاحق الخفاش الذي يطير مثلنا بخفوت،
ولننصب له شبكة ناعمة
لنؤم من قمة إلى قمة كالجسور المعلقة،
على صخور تلك الجسور نرسي أشعة النجوم نهائياتها
وتستريح الريح للحظة عليها بصمت
قبل أن تنتزعها وتطاردنا برقاصتها المرحية

كم هو قليل

للشاعر البولوني: تشيسواف ميووش

كم هو قليل ما قلته
الأيام قصيرة.

النهارات قصيرة
الليالي قصيرة
السنوات قصيرة.

كم هو قليل ما قلته

لم يسعفني الوقت

تعب قلبي

دميشة

واساً

حنواً

أملأ.

الفم الأسدي

انخلق علي

استلقيت عارياً على ضفاف

غير مأهولة

اختطفني معه إلى العلوية

حوت العالم

والآن لست أدري

ما الذي كان حقيقياً

الحياة

للشاعر البولوني: يوليان توفيم

أشرع برحابة ذراعي،

أملأ رقتي من النسيم الصباحي،

على الأرض أنحنى للسماء اللازوردية

وأصبح، بغيطة، أصرخ،

- يا لها من سعادة أن يكون الدم أحمر!

نحن من النصف الثاني للقرن العشرين
للشاعرة البولونية: ماغوشاتا هيللر

نحن من النصف الثاني للقرن العشرين
نحن من شطرنج الذرة
من غزونا القمر
نخجل من
اللففات الذاعمة
النظرات الحاذبة
الابتسامات الدافئة
حين نتألم
نلوي شفاهنا بتجاهل
حين يأتي الحب
نحرك بتقزز أكتافنا
أقوياء لا مهالين
بعبون جامدة بشكل مضحك
ولكن في الليل المتأخر
خلف نوافذ مستورة بأحكام
نعض أيدينا من الألم
ونموت عشقاً.

حب

للشاعرة البولونية: ماريا بافلوكوفسكا - يا سنجيفسكا

لم أركَ منذ شهر
ولا شيء، ربما أكون شاحبة قليلاً
ربما ذابلة، ربما صامتة أكثر
ولكن من الواضح أن البقاء ممكن بدون هواء

أوهيليا

أه سابقى طويلاً بعد
في الكأس الزجاجية، وسط الطحالب المائية
قبل أن اقتنح أخيراً
بانهم ببساطة، لم يحبوني

على مائدة اليوم

للشاعرة البولونية: مارتا مازوركيفتش

على مائدة اليوم البيضاء
أضح خبزاً، حليباً، جبناً ووصلة
سوف نعيش معاً
على كل قطعة من فتات الأبدية

للشاعرة البولونية: أليسيا تانف

سأبدل معطفي بالحب
ولكن ما يكون
مثل لصة
سارقتني دفتك
وبعدما لن تستطيع الذهاب
فكيف لك
أن تتركني
عارية؟ ■

ARCHIVE

قصائد

للشاعر ليونيد شيرشير

ت: محمد خالد رمضان

ولد ليونيد وفاتيلوفيتش شيرشير في مدينة أوديسا عام 1916. كان والده كاتب حسابات. بدأ ليونيد كتابة الشعر وهو لا يزال في المدرسة، وقرأ بعض قصائده من الإنافة ونشر بعضها في صحيفة (بيونييرسكايا برافدا) من سنة 1935 حتى 1940، ودرس فقه اللغة في معهد التاريخ والفلسفة في موسكو، وفي تلك الفترة امتاز بإصدار صحف حائطية، وأهمها (كوسموليا) التي كانت لها شعبية بين الطلبة.

عرف ليونيد واشتهر منذ عام 1940/، خدم في الجيش في فرقة مدفعية أولاً، وبعدها في مسرح الجيش الأحمر في آب/1941، ثم بدأ عمله في صحيفة (برافدوي ديلو) صحيفة القوي الجوية. وكان يتابع أعماله الكتابية. طار ليونيد ليعمل في عمليات القتال الجوي، وكانت أكثر طلعاته الجوية مع طاقم الكابتن مولود شبي الشهير بطل الاتحاد السوفيتي لمرتين في بداية الحرب العالمية الثانية. ثم طار لفترات أطول وراء خطوط العدو، وقلق قتاله في مناطق كوتنبرج ودفزيغ....

وبعد عودته من عملياته كان يكتب أشعاراً خفيفة وقصصاً قصيرة وهذه الإنجازات حرفت عن طريق (الأزستيا) وصحيفة (كوسمولكايا برافدا) ونشرت أشعاره أيضاً في المجلة الأدبية (توفي مير). قصائده أغنيات ورسوم ظهرت كعناوين أدبية في صحيفة (بروفيو ديلو).

قضى الشاعر ليونيد شيرشير في إحدى العمليات الجوية في 30 آب/1942/

(*) ترجمت من كتاب: (immortality - الخلود) طبعة موسكو الإكليرية سنة 1978 من من

قطرات من المطر على النافذة

قطرات من المطر على النافذة
ملحنا يشبه آلاف الأعين
منها الرقيق ومنها الكبير
قطرات تائمة عبر السماوات الصامتة
لا أستطيع حصر الإشارات
في هذه الخلجان المتوهجة المضيئة
فقط أستطيع أن أحلم
بمجموعة أبراجك الدافئة المشعة
ولعلماء، في يوم سعيد
يشع فيه القمر الأزرق الفضي،
سوف ترشدني إلى طريقي
إلى موعد العشاق معك.

أنت

(من قصائد أيام الربيع الحزينة)
الآن دعني الصيف يتعري من أوراقه أيتها الجميزات
ما أحلى صباح البحيرة مع أوائل تكسرات الجليد
وأبار يغسل العالم، دافئ كشمس حزين
والنجوم في ليل أب تتهدى فوق السواقي
إنه الخريف
كم أحب الوقوف عند بوابة الطريق
الخريف يحمل قلبي مع نسائته المسافرة
التي تذهب بعيداً
لربما لا تثق بي
وأنت مستمرة في رحلتك
دون وداع
وخلال الربيع والصيف
كبرنا أكثر
وارتفعت قاماتنا

وما زلنا نحمل أحلامنا المشمسة
 حتى التومج
 والرييح في عينيك العسليتين لا يذبل أبداً
 ورائحة أزهار الصيف الدائمة تنتشر منك
 نحن معاً ثانية
 جنباً إلى جنب دون فراق
 وسواء افترقنا أو اجتمعنا
 فأنا وأنت معاً
 وما عداك يا حبيبتي
 أريد القليل من الشعر، من الحركة
 وفي الشتاء يا حبيبتي السماء لن تحبس المطر.

أحلام

عجزت عن تحويل أسرار أحلامي العميقة
 إلى قصائد
 في ليلة أمضيتها في أعالي الجبال
 لم تكن غرابة بعيدة
 كنت أراقب مرور الصواعق فوق
 واسمع وقع أقدام الجنود
 ورجبهما على الأرض
 وتتطاير القنابل الثقيلة فوق الرؤوس
 وفي الأسفل
 هب الدخان كغيوم مسرعة
 دون صوت
 بعد هذه الليلة الكابوسية بعد المعركة
 الملائى بمناظر القذف الثقيل
 تصورت سماء بلادي في أيام الريح
 حيث البرق المشع كسما إشبانيا الزرقاء
 ملامح الشوارع عابسة ككتيبة

أينما أمشي
 وفي كل مكان خارج غرفتي
 أسمع الصواعق المحطمة خلال النوم
 وغير بعيد، ستة أمتار عن الساحة
 تأتي المعديّة ومعهما روائح الورد المحترق
 من حدائق غرناطة المنتشرة
 والريح الساكنة قاسية قاسية
 لهذا لا أستطيع تحويل أحلامي
 إلى قصائد
 يحلو لك الحلم بتلك الدروب
 تحت ضوء النجوم
 خلال هذه الكآبة
 لا راحة للقلب هنا
 فالقلوب تركت مأواها
 أنا لن ألق بكلمات تخبرني
 عن الألم الذي أعرفه
 وتجعل قرطبة تدنو مني باكية
 وأنا سنفتقد مناجم أسديها
 بلا راحة! أسرعوا خلال الريح والمطر
 فاملوت سيمر سريعاً
 وسيكون القلب جريئاً
 عند الفعل
 دعما تظهر
 كالنصر المجلي
 تشبه شعاع القمر
 حين فتح النافذة
 إلى عيني سيدتي إسبانيا السوداء
 الجميلتين
 كل هذه المعارك الربيعية في أوفيدو

جرئون، خفاف الحركة، مقدمون
 نتحرك خلال المعارك
 بكل قلوبنا الغضبي
 نحمل بنادقنا الثقبة
 ونهجم.

الفتاة الباكية

الفتاة الباكية التي غاضت الدموع
 في عينيها
 بلا مبالاة منها، تداعب الريح شعرها
 والغصن الشاتك
 - كمخلب وحشية شهوانية -
 بنوش باقتها
 بأحكام وحرص
 كانت كفها تضغط على مغلف أليف
 خط عليه عنوانها
 بحروف مطبعية غير مألوفة
 الفتاة الباكية التي غاض الدمع
 في عينيها
 ما تزال النسمات بمزاج لطيف
 تداعب خصلات شعرها.

إلى يوم النصر

يوم نصرنا يوم فرح مبهج
 أكثر من واحد يجلس إلى الطاولة
 صديق إلى اليسار وصديق عن اليمين
 وآخر في الاتجاه المقابل
 حاملًا تحل الساعة
 كما نرغب
 سأرفع نخبي عاليًا مناديًا،
 نحن هنا على قيد الحياة

رافعو الرؤوس
 رغم موت بعضنا، ووجود
 بعضنا في المشفى
 وأناذي كل الأسماء الحية
 الذين قدر عليهما الموت
 بكلمات بسيطة وواضحة
 تحرك كل أمجاد بلادي
 صدقوني،
 سأقفوه بأحلى كلمات
 لم ينطق بها بعد
 أنا لست خطيباً
 ولكنني أناذي بصدق وقوة
 موسكاي ستظل مزدهرة للأبد
 وثانية سننظر إلى نجومها المشرقة
 عبر النوافذ خلال أبراج الكرملين
 هواء الريح يدخل أعماقنا
 هذه المدارس ملاعب طفولتنا
 وفي هذه الحدائق تجولنا
 وهذه محطاتنا التي لوحنا فيها
 لأصدقائنا حين الوداع
 فهي متشوقة للاستقبال
 حتى ولو أنت النهاية
 قبل أن أشهد ذلك يوماً
 إنمض وأأسك في يدك
 وأشرب نخب النصر
 وقل ما أردت قوله،
 كل ذلك لوطني
 ودع حبيبتي تذكركني، تذكركني. ■

كتابك رسم نقش

للشاعر الفرنسي بول إيلوار Paul Eluard

ت: رضوان السائحي (*)



سبع مرات الواقع

سبع مرات سبع مرات الحقيقة

I

كنا اثنين وكنا قد بدأنا الحياة

نهار حب مشمس

معاً نقبل شمسنا

كنا نرى الحياة كلها مرتبة

عندما أتى الليل ببقينا بلا ظل

نلمع ذهب دمنا المبتكر

(*) شاعر وكاتب مغربي

كنا اثنين في قلب الكنز الوحيد
الذي لا يفام ضوءه أبدا.

يخلط الضباب ضوءه
مع خضرة الظلام
وأنت تخلطين لحمك الدافئ
مع رغباتي العذبة

طوال الفصول الوفية
تتغطين تتعيرين
تفامين تستيقظين

بيتا تبينين
يسويه قلبك
مثل سرير مثل فاكهة

إليه بلوذ جسدت
فيه تطول أحلامك
هو بيت الأيام العذبة

وقهلات الليل.

دقائق الزهر
علو السماء
الريح والورقة والجناح
النظرة والكلام
وكوني أحبك
كل شيء حي

خبر سار
وصل هذا الصباح
أنت حلمت بي

كان بودي أن أقرب أحبتي الوحيد
بالأمكنة الأكثر اكتظاظاً في العالم
حتى يترك مكاناً
للذين يتحابون مثلنا
هم كثيرون هم قليلون

أخذ منها لقلبي أخذ منها لجسدي
لكنني لا أسبي لمن أحب

II

لا شيء أوضح من الحب

مصطحباً في وهمه

واقفاً في حقيقته

●

يولد مبصراً كل مساء

على الألم يرقد أصم

يحلم دون أن يشك في نفسه

■

خطوات الدموع الثابتة

على الصخور وبمجتنا التي

للأوراق الخضراء في الغابات

●

حيوان غريب أنا

أذناي تكلمانك

صوتي يُنصت إليك و يسمعك

●

دهليز أغشش

تكون أو تحلم أنك كائن

تبقى حياً

●

أول يوم قبلك

في الغد صرنا أصدقاء

واثق أنا بك إلى الأبد.

●

ليس لي ما أريجه

أحبك كثيراً لأصبح
لست مستمترًا أنا أحبك.

III

حلمت بالريبع، فاسودَّ
وكذلك الصيف، الحديد في الفاكهة اسودَّ

كان بإمكانني افتقاد الألوان
التي ألزمتني أن أكون أنا وكذلك من أحب
كان باستطاعتي فقدان القدرة
على معرفة وزن البهاض والسواد

أحترق الحصاد، لنا الربيع
زهرة وفاكهة الذاكرة تأخذ قوة المستقبل

عرفت كيف أمضي ثلاث سنوات وإلاف السنين
أحيا فيما مثل حياة الشموس الراقدة.
الآن انمضْ لألك نَمَضْتَ
وردة النار فوق أرمدة النار
وحبي أكبر من ماضي.

IV

أن تكوني مثل طفل.. أنت طفل
كبيرة مثل طفل عندما تتعقلين

حينما تكبرين
عندما تسقطين السماء فوق الطاولة
بحركة أكثر انزافاً من حركة الفصول
عندما تتأهبين للخلق تختارين التقليد

عندما تجعليني أضحك
ضحكة شفقة عاشقة

قدمت إلي عبر طرق الطفولة
جادة مثل عشب ومثل خطاف
هجيع الصباحات كان ملطخاً بالفجر
يفتح الغروب الظل باحتواس
كفي يصطاد فيه الغيلان

دخلت إلى فلك
حياتك رغم الزمن
أعطيتك لأمنحك زمن العيش
وزمن العيش من قبل
تعطينيني زمن الوجود
معك مثل طفل.

ان يهيج الشتاء الأعصاب
لاحتطاف الطوت المُنشود
لتعرقل حصادات مرعبة

نسخ الأنهار

لِيُعْقَلَ الْجَلِيدُ اللَّحْمَ

أَنْتَ لَا تُعْدِينَنِي إِلَّا شَبَابًا.

●

وَأَعْرِفْ كَيْفَ يَنْبَغِي أَنْ أَحْبَبُكَ

بِتَقَاطِعِ الشِّتَاءِ مَعَ الصَّيْفِ

تَسْقُطُ الْوَرَقَةُ الْمُهَيَّتَةُ فِي حَمَامٍ لَا يُورِدِي.

●

وَأَتَنَفَّسُ وَأَتَضَاعَفُ

مِنَ الرِّيحِ الَّتِي تَتَجَهَّ صَوْبَ الرِّيحِ

صَحَارِيٍّ وَخَرَابِ طُقُوسٍ رَدِيٍّ

تُظْهِرُ فَجْرَ الْمَحَاصِيلِ.

●

أَحْبَبْتُكَ وَفِي عِظَامِي

انْعَتَاقُ الظُّلُمَاتِ

V

مِنَ أَلَمِ عَمَقِ الدَّمُوعِ

يَنْبَثِقُ عَصْفُورٌ بِلَا أَجْنَحَةٍ

ثُمَّ يَخْرُجُ زَوْقَ قَارِغٍ.

●

مَنْ يَدُ تَشَدُّ بِدَأْ وَائِقَةٍ

تَسْقُطُ بِذُورٍ

تَشْعُ زَهْرَةً وَحِيدَةً.

●

رسم الدم قلباً

رسم القلب جسداً

جسدك تنوح قلبي



هناك شحاذون وتوسلات وصدقات

هناك أسرار وكاذيب وخيانات

وقريباً ويسعداً هناك اعترافنا



وجه صغير على قمة جسد ضخم

جسد مختل إلى لا شيء من وجه متوهج

الحب أخف من الرغبة في الحب



سقي وإطعام

مولاء الأطفال الذين تخيلناهم

الذين لا كنز لهم سوانا.



عندما توارى الشمس والحب أسلحتنا

نستطيع رؤيتنا نحياً

يشتعل نسغنا في مرأتنا

VI

علينا أن نستيقظ غداً باكراً

في الظلام بتقزز صباهي

ان نقوم في ساعة الحلقة كي نرى بوضوح

●

تفريغ عكس الريح والتنورة مشدودة

وشعرك في ثورة من غضب المطر

السماء انغمرت والأرض تصلبت

●

اكتشاف بهاء

حيث النور خجول

●

والأفق بفر معك عكس الريح

بفر معي.. يحبسنا

●

الذهاب بلا هدف نهاب إلى البعيد

صطر دون توقف.. ستصحو قريباً

●

واحداً صوب الآخر جثنا من مكان قصي

دون أمل كبير في شمس كبيرة وفي خبز ساخن

إلا أن دفق المحاصيل أحرق الطقس الرديء

●

قطرة ماء واحدة

تضاعف هالاتها

في حلقة خاتم

VII

خليفة لحملك تحت الشمس الوحيدة

دراق العسل الوحيد.. سمائي التي كانت تستفيق

●

امرأة هي أنت

عاشق هو أنا

●

بالملمسة نخرج من طفولتنا

لكن كلمة حب وحيدة هي ولادتنا.

●

قبلة هادئة في الليل

أثقلُ الظلال ثِقْر

●

نفس الشمس، نفس الاستوقاظ

نقتسم أحلامنا وشمسنا.

●

لظافات مختلفة.. ألوان مختلفة

لستَ غريباً عني أبداً يا قلبي

●

تكلمي.. أنا صدى كل ما تقولين

في أعلى جداني تجدين عشك. ■

موديراتو كانتابيل أو «تربيت عذب»

«مارغريت دورا»

ت: وهاء شوكت

ولدت مارغريت دورا في 4 أبريل / نيسان عام 1914 في «جيادين» (الهند الصينية، فيتنام اليوم)، حيث كان والدها يعملان موظفين في إدارة التعليم الفرنسي. درست المرحلتين الابتدائية والثانوية في مدارس «الشرق الأقصى»، وأبدت منذ سن الصبا اهتماماً بالأدب. بعد أن حصلت على الثانوية العامة في سايفونغ، جاءت إلى باريس لمتابعة دراساتها العليا في الحقوق والعلوم السياسية، إضافةً إلى علوم الرياضيات. حازت على إجازة الحقوق، فعملت موظفة في وزارة «المستعمرات» وتخلّت عن هذا المنصب عام 1941، في أثناء الاحتلال الألماني.

وسرعان ما تردّت على مكان حي هسان جيرمين دي بري، والأوساط المثقفة، حيث بدأت مجموعة الوجوديين بالظهور. كرّمت مارغريت دورا نفسها للأدب وشغفت بالسينما. تقول إنها وجدت توازنها الشخصي وهي تكتب وتصنع الأفلام. وتعتز بأن العديد من الرسائل توجه إليها باسم دورا كرمزٍ لها، لأنها تريد أن يزول كل تمييز اجتماعي بين المرأة والرجل.

رفضت دورا كل قيد يعد من المطالبة بالاستقلال والحرية. ورأت أن العصامي ليس مريضاً، فهو لا يعاني رغبة مازوشية في معاقبة النفس؛ بل، على العكس، فهو يحتاج، ويجزم بأبهة أن العالم لا يطاق، ويثور عليه. أما الكاتب فيستطيع أن يتخلص من هذا الارتهان أو الكرامية بالكتابة. وتؤكد مارغريت دورا أنها لا تملك أية ثقافة أدبية، وبالتالي فإنها ترفض كل تأثير، بما في ذلك القرين، التي غالباً جداً ما تُسند

إليها مع «الرواية الحديثة». فالكتابة، بالنسبة إليها، واقعة تلقائية وذاتية، والكتابة الروائية لا تعرف أبداً إلى أين ستقودها حكايتها.

هذا الشك كان يخيفها، منذ روايتها الأولى «السفهاء» 1943، التي تُظهر دوافع انتحارية لا تُقاوم. يؤكد هذه الدوافع عنوان واحد من رواياتها الأخرى، «الإبادة» 1969، لكنها تفسح مكاناً للخصال الحميدة، والأمل الإنساني الذي لا يقوُض كليةً. تُظهر روايتها «سدّ في وجه البامبيكي» 1950، شجاعة ثابتة ضد الشدّة. تكذّر أمّ وولدها، «سوزان» و«جوزيف»، في بناء سدّ على الساحل الصيني لمنع مياه المحيط من الطغيان على الأراضي التي أعطتهم إياها الإدارة المستعمرة. ينهار السد، وتغشى المياه على الجبل؛ تموت الأم، لكن الولدين يكتشفان الحب الوسيلة الوحيدة للحياة عندما تخفق المشاريع المادية. هذه الرواية الفرنسية، التي تتسم بواقعية شعبية، هي أكثر شبهاً بروايات «شتاينبيك».

هكذا تتّمن دورا الحياة، الطبيعة، الأفراح والآلام في الأيام العادية، والخبر التافه، رمز اقتحام القدر بما كان يبدو في سير المؤلف من الحياة. كل ذلك يشكلّ جمعاً يساعد الشخصيات التي ألّفها للكشف عن أنفسهم. إننا ندين لها بما يقرب من اثنتي عشرة رواية، وأفلام (إما كتبت فقط السيناريو لها، أو لعبت دوراً أهم بكثير في الإنتاج) مثل «ميروشيميا يا حبي» المعروف في العالم أجمع، و«فيلم الشمس الصفراء» 1972، وهو اقتباس عن روايتها «آبهن سابانا دافيد»، والعديد من المسرحيات الناجحة. يصف «جان لوي بارولت»، في معرض مسرحية (أيام كاملة في الأشجار، 1965)، مارغريت دورا بأنها شاعرة حية ويقول: «عالمها عنيف كما في الخبر التافه. غرامياتها متأججة بالهوى، والمناخ الذي تخلفه من حولها محمّل بإنسانية مذهشة. لها قلب نهم. تعرف تحمّل مصاعب جميع الكائنات، وبالأخص أعماق الطفل الصميّة، التي تعرف الأمهات كيف تصونها».

توفيت الكاتبة مارغريت دورا في 3 مارس / آذار 1996 في باريس. إذ لم تتوقف قط هذه المرأة المدهشة طوال حياتها، وحتى آخر نفس من أنفاسها، عن صعود درجات الشهرة الوطنية والعالمية، فهذا يرجع بالتأكيد إلى إصرارها على أن تبقى هي ذاتها مهما حدث ومهما كلفها الأمر.

«في يوم، وكنت قد أصبحت مسنة، في بهو مكان عام، اقترب رجل باتحامي. أعلن عن اسمه وقال لي: «إني أعرفك منذ الأبد. الجميع يقولون إنك كنت جميلة عندما كنت شابة، أتيت لأقول لك إنني أجذك الآن أجمل مما كنت عليه في شبابتك، أحب وجهك أقل وأنت امرأة شابة من الوجه «المدمر» الذي تملكينه 1984، بالإضافة إلى جائزة «غونكور»- أشهر الجوائز الأدبية الفرنسية - طباعة ما يقارب ثلاثة ملايين نسخة منها، وترجمتها إلى حوالي أربعين لغة، ونجاحاً عالمياً هائلاً، أدى إلى توسع الفيلم الذي اقتبسه عنها «جان جاك أنو»

وتقول أيضاً: «... وجهي ممزق بالتجاعيد الجافة والعميقة، بشرته محطمة. لم يهبط، حافظ على دوائره ذاتها لكن مادته تدمرت».

الحب، الحياة، الموت

الدمار. كلمة جوهرية عند مارغريت دو «التي تشرأى في رواياتها، في مسرحها وأفلامها كما في العدد ذاته من انحراف، وتتطابق مع عملها لدرجة أنها لا تعود تعرف ما هي السيرة الذاتية وما هي القصة الخيالية» الحب، الحياة، الموت. تعاني الكاتبة كما جميع شخصياتها قانون التسعير الشرس. إلا أن حبها الخاصة وموهبتها عملاقان على أن تجد فيهما منابع نشوة لا تنضب.

الكتابة، رغم كل شيء

مارغريت دورا لا تعرف الحدود بين الرواية، والمسرح، والسيمياء والصحافة كل ما تشعر به تكتبه، وهي تنظم المقاطع مثل صناع لؤلؤ ماهر. حسب قراءاتها أو مشاهدة أفلامها بواسطة الأذن أفضل من العيين. فلن ندعش إذاً عندما تصمم «ميروشينا» إلى «يا حبي».

نتاج أدبي متعدد

بعد رواية تتعلق بسيرتها الذاتية ومطوعة بطابع الواقعية، حيث تذكر طفولتها ومرافقتها للتين أمصتهما في الهند - الصينية (سد في وجه أنسيبيكي، 1950)، ردت حة مارغريت دورا نحو أعمال سكونية طاهرة - حيث نحول الشخصيات الهروب من الوحدة لتعطى معنى لحبواتها في الحب المطلق (نشوة لول ف شتاين، 1964، ونائب الفصل، 1966)، في الجريمة والحبون (مودبرانو كانتابيل، 1958؛ والعاشقة الإنكليزية، 1967).

ترويض عذب

«موديراتو كانتايل» أو ترويض عذب، عنوان اختير ليذكر بالبنية الموسيقية للرواية المشهورة المترجمة إلى حوالي عشرين لغة. ويعتبر الفيلم الذي أخذ عنها المنتج «بيتر بروك» عام 1960، واحداً من أهم الأفلام التي دُعيت بالموجة الجديدة، وقد سجل مع النجمين الكبيرين، «جان مورو» و«جان بول بلموندو» محطة في تاريخ السينما. فيه تصبح واقعية التفاصيل وتفاهتها الجلية نقاطاً للانطلاق» تدفع في مرتبة ثانية، نحو إنشاءات أخرى لعالم ذهني. لقد انتاب الرواية حلس عال بهذا العمل، الذي كتبه بقوة دفعة واحدة؛ الشيء الذي سمح لها حسب قولها، باكتشاف كتابة جسمانية ملتصقة أو مستندة إلى التجربة.

تصف مارغريت دورا نوعين ملتصقين من الحب المطلق: امرأة شابة من البرجوازية الراقية، تدعى «آن دياريد»، تراقب بانتظام ابنها الذي يذهب لتلقي دروس في عزف البيانو. في اليوم ذاته، صدرت صرخة من الشارع قطعت الدرس، غير أن المعلمة أرادت مواصلة

تقول المعلمة: كرّر.

لم يكرّر الطفل.

- قلت لك، كرّر.

لم يتحرك الطفل أكثر. سُمع هدير البحر في صمت عناده من جديد. وفي غياب ضوء الشمس، ازداد لون السماء الوردي.

قال الطفل: لا أريد تعلم العزف على البيانو.

في الشارع، أسفل البناء، دوّت صرخة امرأة. وارتفع أنين طويل، متواصل وعال جداً، حتى أن هدير البحر انكسر من صرختها. ثم توقف على الفور.

صرخ الطفل: ما هذا؟

قالت المعلمة: حدث شيء ما.

تبعث هدير البحر من جديد.

إلا أن لون السماء الوردي أخذ يتبدد.

قالت «آن ديباريد»: كلا، هذا لا شيء.

قالت المعلمة وهي تنظر إلى كليهما مستكثرة: أية عصبية أنتما فيها؟!

أخلفت أن ديباريد الطفل من كتفيه، وضمتته حتى آلمته، وصرخت تقول:

- يجب تعلم العزف على البيانو، وهذا ضروري.

كان الطفل يرتجف أيضاً، بسبب الصراخ، شاعراً بالخوف.

وقال هامساً: أنا لا أحب البيانو.

عندئذ أعقبت صرخات أخرى الصرخة الأولى، مشتتة، ومختلفة بصوتها، مكرسة

الحادثة التي تم تجاوزها، لكن الاطمئنان ساد واستمرت المعلمة في الدرس.

تابعت والدته قولها: هذا ضروري، هذا ضروري.

رفعت المعلمة رأسها لائمة إياها على رقبها في الكلام لابنها. بدأ الغسق يغطي

سماء الغروب. وأخذ لون السماء يكمد تمهل. بقي لون الغروب وحده أحمر. حتى

كاد يزول.

سأل الطفل: لماذا؟

- الموسيقا، يا حبيبي.

أعطى الطفل نفسه مهلة كي يحاول فهم الأمر، لم يفهم، لكنه سلم بالواقع.

- حسن. لكن من الذي صرخ؟

قالت المعلمة: إني أنتظر.

بدأ يعزف. ارتفع صوت الموسيقا فوق ضوضاء الجمهور الذي بدأ يتكون تحت

النافذة، على الرصيف في الشارع العام.

قالت أن ديباريد بفرح: ومع ذلك اسمعي عزفه.

قالت المعلمة: نعم، لو رغب في ذلك.

أنهى الطفل السوناتا التي كان يعزفها. وانطلقت الضوضاء من الأسفل مقتحمة

الغرفة.

سأل الطفل ثانية: ما هذا؟

أجابت المعلمة: كرر. لا تنس. ترنيم عذب. فكّر في أغنية يمكن أن تغنى لك

كي تنام.

قالت آن دياريد: إني لا أغني له أبداً وهذا المصاء سيطلب مُلحاً أن أغني له واحدة للدرجة أنني لن أرفض الغناء.

صمت المعلمة أذنيها. استأنف الطفل عزف سوناتا «ديا بيللي».

قالت المعلمة بصوت عالٍ جداً: (si bemol) في المفتاح الموسيقي، كثيراً ما تنساها. كانت أصوات نساء ورجال، متصاعدة أكثر فأكثر من الشارع العام. ويبدو أنها جميعها (تقول) الألفاظ ذاتها التي لم يكن من المستطاع تمييزها. تابع الطفل عرف السوناتا، بلا خطأ، وفي منتصفها، لم تعد المعلمة تحتمل، فقالت: - توقف.

توقف الطفل. استدارت المعلمة نحو آن دياريد، وقالت:

- من المؤكد. لقد حدث شيء خطير.

قالت السيدة: غداً، سنعرفه جيداً.

ركض الطفل نحو النافذة.

قال: هناك سيارات-تطبل.

كان حشد المارة يسد مدخل المقهى من جهته، وهو لا يراى برايد، من مشاة المارة من الشوارع المحاورة، أكثر بكثير عما كان المرء يستطيع تصوّره. تصاعف عدد سكان المدينة تنحى الناس، اتشق مجرى وسطهم ليفتح ممراً لمركبة سوداء. ترجل منها ثلاثة رجال دخلوا إلى المقهى.

استعلمت آن دياريد الخبر. لقد قُتل شخصٌ ما. امرأة.

تركت طفلها أمام مدخل بيت الأتسة «جيرو». والتحققت بالحشد الكبير أمام المقهى اندفعت بينهم ووصلت إلى الصف الأخير من الناس الذين كانوا يطشرون من وراء زجاج النوافذ، فشلت حركتهم من هول المشهد. كانت امرأة، في نهاية المقهى، المصاء بصوت خافت، ممددة على الأرض. ساكنة. ورجل راقد فوقها، ممسكاً بكتفيها، يذبها بهدوء:

- يا حبيبتى، يا حبيبتى

استدار نحو الحشد، نظر إلى الناس، وهم ينظرون إلى عينيه التي اختفى منهما كل تعبير، عدا التعبير المعاكس للعالم، الثابت لرغبته. دخل رجال الشرطة. وصاحبة المقهى وافقة قريباً من مكتبها بوقار تنتظرهم. قالت:

- إنها المحاولة الثالثة التي أحاول فيها الاتصال بكم.

قال أحدهم: يا للمرأة المسكينة.

سألت آن ديباريد:

- لماذا؟

- لا نعلم.

كان الرجل، في هذيان، يتقلب على جسد المرأة الممدد. أمسك المفتش بذراعه وأنهضه. لم يبدِ أية مقاومة. كانت كل عزة نفس أو كرامة قد فارقت إلى الأبد. تفحص الرجل المفتش بنظرة شاردة وغائبة عن العالم. تركه المفتش، وأخرج دفترأ صغيراً من جيبه، وقلماً، وطلب منه ذكر هويته وانتظر.

قال الرجل: لا حاجة لذلك لأن أجبب الآن.

لم يلح المفتش وذهب ينضم إلى زملائه الذين كانوا يطرحون الأسئلة على صاحبة المقهى، الجالسة إلى الطاولة الأخيرة في العرفة الداخلية.

جلس الرجل بجوار المرأة الميتة، لمس شعرها وابتسم لها. وصل شاب واكضاً إلى باب المقهى، حاملاً آلة تصوير. التقط له صورة وهو جالس ومبتسم. في ضوء المفسنيوم كان بالإمكان ملاحظة أن المرأة لا تزال شابة، وأن الدم لا يزال يسيل من فمها على شكل خيوط دقيقة متفرقة. وثمة أيضاً شيء منه على وجه الرجل الذي قبلها. قال أحدهم، في الحشد: هذا مقرفه. وانصرف.

عاد الرجل واستلقى ثانية بجانب جسد امرأته، لوقت قصير. ثم نهض من جديد، وكان ذلك قد أتعبه.

صاحت صاحبة المقهى: امنعوه من المغادرة.

لكن الرجل لم يكن قد نهض إلا ليمتد على نحو أفضل وأقرب، على امتداد الجسد. بقي هناك في هدوء ظاهري، ممسكاً من جديد بها، بذراعيه الاثنين، ووجهه ملتصقاً بوجهها، في دم فمها.

كان المفتشان قد انتهيا من الكتابة بإملاء صاحبة المقهى، وساروا ثلاثتهم معاً، بخطاً بطيئاً، وعلى وجوههم حالة من الملل الشديد حتى وصلوا إلى جانيه. كان الطفل الجالس يهدوء تحت الرواق، أمام مدخل بيت الأتسة «جيرو»، قد نسي الأمر قليلاً، يندندن سوناتا «ديا ييللي».

قالت آن ديبايريد: لم يكن شيئاً ذا أهمية، الآن يجب أن نعود إلى المنزل. تبعها الطفل. وصل عدد من رجال الشرطة - متأخرين جداً، وبلا داع. وفيما هما يمران أمام المقهى، خرج منها الرجل، محاطاً بالمفتشين. ولدى مروره، كان الناس يتابعون بصمت.

قال الطفل: ليس هو الذي صرخ. هو، لم يصرخ.

- ليس هو. لا تنظر.

- قل لي لماذا.

- لا أعلم.

سار الرجل متقاداً حتى العربة المغلقة. وما أن وصل إليها، حتى انفعل بصمت، وفر من المفتشين راكضاً في الاتجاه المعاكس، بكل قواه نحو المقهى. وحين وصل إليها، انطفأت أنوارها، فتوقف عن عُلوه، وتبع من جديد المفتشين حتى الشاحنة المغلقة وصعد إليها. ربما البكاء كان حليفاً له، إلا أن الغروب المتقدم جداً لم يسمع إلا برؤية وجهه المقطب والمرتجف، وليس لرؤية ما إذا كانت الدموع قد انهمرت على وجنتيه.

قالت آن ديبايريد وهي قرب «جادة البحر»: مع ذلك، يمكنك تذكر ذلك يوماً. «موديراتو» تعني عذباً، و«كانتايل»، تعني غناء أو ترنيماً، هنا سهل. هكذا تنتهي، في بداية الرواية، قصة الحب الأولى، حيث قادت الرغبة المطلقة إلى جريمة عاطفية، غامضة، لأن آن ديبايريد، وقارئ الرواية لن يعرفا إطلاقاً التفاصيل عدا الصرخة المؤثرة.

رجل من الشعب، يدعى «شوفان»، وهو عامل عاطل عن العمل، لاحظ بين المشاهدين والفضوليين «أن»، التي تبدأ بها قصة الحب الثانية. تملك المرأة الشابة التي تعاني الزواج السيء، والكثير من الخيال مثل «مدام بوفاري» فتود، وقد قُتبت

بالجريمة العاطفية، أن تكون، بغموض، مادة حب قوي جداً إلى درجة تجبر «شوفان» على قتلها. أما شوفان، فهو يريد أن تترك زوجها، وطفلها، وثروتها ووسطها البرجوازي الرأقي كي تهرب معه. إلا أنه في الواقع، لن يحدث شيء منه. وهذا هو الانفصال النهائي في كل تفاهته المأساوية.

وضعت «أن» يدها ثانية على الطاولة. تابع حركتها بعينه وفهم بمشقة ورفع يده التي كانت من الفولاذ ووضعها على يدها. كانت يدهما باردتين جداً حتى أنهما تلامستا بإيهام النية فقط، بقصد أن يتم الأمر، إلا على نحو آخر، لم يكن ذلك ممكناً. بقيت يدهما مسمرتين في موضعهما الجنائزي. غير أن أنين أن دياريد انقطع.

رجته قائلة: للمرة الأخيرة، قل لي.

تردد شوفان، وعيابه لا تزالان مثبتتين في موضع آخر، على حائط المقهى الخلفي، ثم عزم على قول الأمر، وكأنه ذكرى.

ما كان من قبل أن يلتقيها إطلاقاً، لاعتقاده أن الرغبة قد تستطيع يوماً ما السيطرة عليه.

- هل كان قبوله لها كاملاً؟

- كان منزهولاً.

رفعت «أن دياريد» نحو «شوفان» نظرة شاردة. أصبح صوتها رقيقاً، طفولياً تقريباً.

- أود أن أفهم قليلاً، لماذا كانت رغبتك في يوم من الأيام، للوصول إليها رائحة إلى هذا الحد.

كان شوفان لا يزال معرضاً عنها، وصوته هادئاً، بلا رتبة خاصة، صوت أصم.

- لا حاجة إلى محاولة الفهم. لا نستطيع أن نفهم إلى هذا الحد.

- هل توجد أشياء كذلك التي يجب إهمالها؟

- أعتقد ذلك.

ارتسم على وجه أن دياريد تعبير باهتة وشفتاها رماديتان من شدة الشحوب،

وترتجفان كما يحدث قبل فرف الدموع.

قالت بصوت خفيض: ألم تفعل شيئاً لمنعه من القيام بذلك؟

- كلا. لنشرب أيضاً قليلاً من النبيذ.
شربت بجرعات صغيرة، وشرب هو أيضاً. كانت شفتاه ترتجفان على الكأس.
قال: الوقت.
- هل يلزم الكثير، الكثير من الوقت؟
- أعتقد ذلك، كثيراً. لكن لا أعرف شيئاً. وأصاف بصوت خافت جداً: «أنا لا أعرف شيئاً، مثلك. لا شيء».
لم تصل آن ديباريد إلى مرحلة البكاء. استردت صوتها الطبيعي، وقد تنهت للحظة.

قالت: لن نتكلم نهائياً.
- أجل. في يوم من الأيام، في صباح جميل، فحاًق، ستلتقي بشخص وتتعرف إليه، ولن تقول له إلا صباح الخير. أو أنها ستسمع طملاً يغني، سيكون الطقس جميلاً، وستقول إن الطقس جميل. وسيكرر الأمر.
- كلا.

- الأمر كما ترغيب تصديقه، ليس لذلك أهمية.
دوى صوت صفارة الإنذار، هائلاً، وسمع سريماً في جميع أنحاء المدينة، وحتى من مسافة أبعد، من الصواحي، وبعض القرى المحيطة، تحمل ريح البحر (حبل) الغروب، أكثر شقرة على جذران القاعة، كما يحدث غالباً عند الفسق، تجمدت السماء نسيماً، مع انتفاخ هادي، للغيوم، ولم تختف الشمس، بل تألقت بحرية أنوارها الأخيرة. كانت صفارة الإنذار، في تاك الليلة، لامتناهية، غير أنها توقفت مثل الأمسيات الأخرى.

تمتت آن ديباريد: أشعر بالخوف.
اقترب شوفان من الطاولة، بحث عنها، ويحثه ثم كف.
- لا يسعني فعل ذلك.

فعلت عندئذ ما لم يستطع هو فعله. تقدمت إليه، قريباً كي تستطيع شفاهما أن تتلاقى. بقيت شفاهما الواحدة فوق الأخرى، ثابتة. ويموجب الطقس الجنائزي ذاته، كما كان قبل لحظة، مع أيديهما الباردتين المرتجفتين. ثم الأمر.

كانت الضربة تصل من الشوارع المجاورة، مشتتة، تتقاطعها الندائم الهادئة والمرحة. وفتحت دار الصناعة أبوابها لرجالها الثمانمائة. لم تكن بعيدة عن هناك. أضاءت صاحبة المقهى الأتوار الساطعة فوق مكتبها، مع أن الغروب كان لا يزال محمراً. بعد تردده وصلت إليهما وهما لا يزالان صامتين، وقُدّمت لهما نبيلاً آخر، في محاولة اهتمام أخيرة، دون أن يكونا قد طلبا. بقيت هناك، بعد أن قُدّمت لهما الشراب، بالقرب منهما، مع أنهما لا يزالان معاً، باحثاً عما تقوله لهما، لم تجد شيئاً، فابتعدت.

بقي شوفان لا يجيبه فتتت آن دياريد إلى نصفين تقريباً حتى لمست الطاولة بجبينها واستسلمت للخوف.

قال شوفان: سنبقى إذاً حيث نحن. وأضاف قائلاً: «يجب أن يحصل ذلك أحياناً». دخلت مجموعة من العمال الذين كانوا قد شاهدوها قبل الآن. تحاشوا النظر إليهما، لكونهم على علم، هم أيضاً بالأمر، مثل صاحبة المقهى وكل المدينة. وملأت المقهى جوقة من الأحاديث المتنوعة الخافتة حياة وحشمة.

وقفت آن دياريد وحاولت أيضاً، من فوق الطاولة، أن تقترب من شوفان.

تمتعت قائلة: ربما لن أستطيع القيام بذلك.

ربما لم يعد يسمع. سحبت رداها على جسدها، أقفلته، وضيقته عليها، وعادها الأئين الوحشي ذاته.

قالت: هذا مستحيل.

سمع شوفان.

قال: دقيقة، وستمكن من القيام بذلك.

انتظرت آن دياريد هذه الدقيقة، ثم حاولت النهوض من مقعدها. فوقفت. كان

شوفان ينظر إلى مكان آخر. تحاشى الرجال أيضاً النظر إلى تلك المرأة الزائفة.

قال شوفان: أود أن تموتي.

قالت آن دياريد: تم الأمر.

التفت أن ديبايريد حول مقعدنا بحيث لا يمكنها القيام بحركة الجلوس ثانية، قامت بخطوة إلى الوراء وانقلبت على نفسها. ضربت يد شوفان الهواء وسقطت على الطاولة. لكن المرأة لم تره، لأنها قد غادرت المكان الموجود فيه. وجدت نفسها في مواجهة الغروب، واجتازت مجموعة الرجال المتحلقين حول المكتب في الضوء الأحمر الذي يسجل نهاية الحدث. بعد ذهابها، رفعت صاحبة المقهى صوت المزياخ. فتلثم بعض الرجال من كونه قوياً جداً.

نهاية الحب، نهاية الحلم تعني موت النفس. لن تكون البظلة أبداً بعد الآن هي ذاتها، وسيقتصر دورها على تمثيل شخصيتها ستكون غائبة عنها كل حياة. ■

ARCHIVE

بابو

قصة قصيرة من مجموعة «سَيَّاحُ الزَّمَنِ لِلنِّسَاءِ»

للرَّسَّامِ الحَاصِرِ حَسَنِ عَلِيِّ طَوَيْطَاشٍ

ت: فاروق مصطفي

«منذ كم سنةٍ لم ترَ هذه الأرجاء؟»

سألني أنور.

أجلت بصري برهة في البيوت اللينة، وفي الأسلاك الشائكة الممتدة على طول الخط الحديدية، وفي الأراضي السورية خلف تلك الأسلاك الشائكة، وفي بلدة رأس العين الغارقة في ظلام المساء على مبعده قليلاً.

«منذ اثنتي عشرة سنةً تمتمت»

ثم أحسست كأن هذا الزمن الذي أسميته اثنتي عشرة سنة قد انسحب وأمحي من ذاكرتي بكل ما فيه، وشمرت فجأة كأنني عدت لأمضي خدمتي العسكرية في هذه البلدة. فوجدت نفسي بين سهيل الخيول وقطعان الغنم، وأزيز الرصاص، و«بالات» الشاي.

صدغاي يكادان يتفجران، والليالي المشبعة برائحة الموت، والتي لا تفيد سوى في إشاعة مزيد من الخوف تهالك على جبيني مثل حصانٍ هاربٍ جريحٍ، فأنسحق تحت وطأتها، وأقف عاجزاً عن التعبير، بالقول أو بالكتابة، عن مشاعري تجاه غطاء رأس امرأةٍ ملطّخٍ بالدم بقي فوق الأسلاك الشائكة، وحصانٍ مصوبٍ برصاصةٍ يشنُّ في المنطقة الملوّمة، ويدٍ جنديٍّ صديقٍ توقفت فيما كانت تمتد نحو قطعة البرغل،

أو مئات النظرات المودعة التي تسيل وتجري وراء القطارات القادمة والمغادرة. تذكرت كيف كنت أعيش أغشى أنواع الموت العشوائي، إذ كنت مجرد كتلة من لحم وعظم فقط، وقد تحولت عيني إلى شعيرة بارودة، وتحول إصبعي إلى زناد. «شردت ثانية» قال أنور.

أشعل كلُّ منا سيجارته، وكنا قد سحبنا النُفَس الأول عندما سمعنا إجهاش أحدهم بالبكاء في ظلمة الليل. ثم تحوّل الإجهاش إلى نواح مختنق. نظرت إلى أنور بعينين متسائلتين.

«هنا بابو» قال وهو ينفث الدخان من فمه بلا انتظام «إنه يبكي كل ليلة». سألته: «لماذا؟».

أجابني هكذا: «يبكي».

فهمت أن البكاء كان نوعاً من أنواع الإشارة عند بابو الهرم المسن الذي لا أحد له، والذي كان يجلس كل ليلة فوق سطح داره، ويحدّق النظر في أضواء رأس العين، ويدخن السجائر حتى القفج. وعندما تنفد سجائره، أو علما تقف في زوره فجأة وحده التي يكابدنا منذ سنين، يجهش بالبكاء هكذا حتى يأتي أحد ما إليه.

قلت لأنور: «في هذه الحالة، هيا بنا نذهب إليه».

مشينا وقطعنا أزقة ضيقة، ثم صعدنا إلى السطح.

سكت بابو عندما سمع وقع أقدامنا، كان قد أسند ظهره إلى المدخنة اللبنيّة، وأدار وجهه نحو سورية. تظاهرنّا بأننا لم ندرك أنه تظاهر بعد رؤيتنا، فمددنا لأنفسنا حشيتين بجانبه، ووضعنا علبة سجائر أمامه.

مع إشعاله السيجارة الأولى توقّف ارتجاف ذقنه، ثم خف قليلاً ظلام الليل المتراكم على تجاعيد وجهه. وبعد أن مدّ ساقيه العاريتين داخل العتمة، راح بابو يتحدث ببطء وتمهل.

لم يعط أحداً دوراً بالكلام على مدى ساعات. ويبدو أنه حكى لأنور كل شيء سابقاً، لأنه كان يتمّ جملة في وجهي.

كان يعيش أيامه الماضية من جديد، وهو ينفث دخان سجائره في أنفي وفي أذني. ونظراً لإطفائه سيجارة وإشعاله الأخرى مباشرة، تسامت هل كان يدخن لأنه كان يحكي، أم أنه كان يحكي لأنه يدخن، وفيما أنا كذلك ذهبت معه وجئت إلى ما قبل سنوات وسنوات.

أفهمني يابو أنه مهرب سابق، وأنه كان في شبابه يقفز كالغزال بين الألفام، وأنه كان أسرع من الرصاص، وأقوى من الصخر. وأنه أمضى السنين وهو يروح ويدور من هذا الطرف إلى ذلك الطرف، وأنه خاف مرة واحدة فقط من الألفام ومن الدرك. ويذكر الليلة التي خاف فيها كأنها ليلة البارحة، لم يكن جملة في تلك الليلة بالة شاي ولا جوالق حرير. كان حملة عروماً عليه أن يوصلها إلى رأس العين. وكانت العروس هي ابنته الوحيدة غزل التي ليس له سواها. نرلا بحصانين إلى وادي الخابور، وانتظرا عند جذوع أشجار الحور ممسكين بفكي الحصانين داخل أكفهما، إلى أن دس القمر أنه بين طبأت الغيوم، وحين غابت الأصواء الكثافة الصادرة عن سياره الدورية خلف مزربته، وراحت تلحق وجه السماء، قاذوا حصانتهما واجتازا الأسلاك الشائكة.

اقتربا من بيوت رأس العين المليسة والمطلية بالحوار الأبيض، والذئكة نصيح. استقبلهما جمع المحتفلين بالعرس يسراويلهم التي تطيرها الريح. وعند ضحى اليوم الثاني بدأ العرس، وفيما كانت قنود الأرز التي يحمل كلاً منها أربعة أشخاص ترفع فوق النار، كانت أصوات الطبول والزُمور ترتفع في السماء، فينتشر قسم منها على شكل سحابة زاهية الألوان تتجه نحو حلبه بينما يعبر قسم منها أزرقة جيلان بينار ويصل إلى أورفه.

بعد انتهاء العرس الذي استمر ثلاثة أيام بلياليها، عاد يابو إلى تركيا. سارت معه ابنته غزل وعريسها يودّعانه حتى مشارف رأس العين. كان الليل قد انتصف عندما حان وقت الفراق فتوقفوا، ومالت غزل تقبل يده فتدحرجت دمعتان من عينيها، وقالت: سيكون تقبيل يدك مرة أخرى صعباً يابو، ففعلاً حدث ما توقعته، فبعد تلك الليلة، لم تستطع تقبيل يد أبيها لسنوات، كما لم يستطع أبوها أن يفتح ذراعيه هكذا، ويلتف بابتته ولو مرة.

ثم ما عادت عينا يابو تستطيعان اختراق الظلام، ولما وهن عزمه، وضعف جسمه، ترك المغامرة بروحه والتزّه فوق الألفام. غاض ضياء عينيه، لكنّ أذنيه ما زالتا عميقتين مثل بئر بلا قرار، بحيث أنه يستطيع حتّى وهو جالس معنا الآن فوق السطح، أن يسمع بسهولة صوت أكرّة بندقيّة تتحرك على بعد خمسة كيلو مترات، أو صوت عود ثقاب يشعله دركيّ، وحتى صوت تهيلة دركيّ آخر، أو صوت كمّاشة تقرض الأسلاك الشائكة. لكن لم يكن أحد يصدّق ذلك. بل لم يعد هناك أحد يصدّق شيئاً مما يقوله. وصار الجميع ينعتنونه أمامه وخلفه بأنه مجنون، لكن يابو لم يكن يهتم لذلك، فليصرخوا ما شاؤوا فقد اعتاد صفة المجنون، لأنّه منذ اثنتي عشرة سنة، والأطفال حتّى الذين في سن أحفاده يصيحون فيه مجنون، ويخرجون له ألستهم أو يقلبون عيونهم، أو يتحمهرون ويرمونه بالحجارة، أو يسألونه هازئين هل تعطيك سيجارة؟ مثيرين بذلك أعصابه، وإذا ما أخطأ وخرج إلى الحارة، كانوا يعلّقون أذيالاً ورقية متطايرة خلف سترته.

ماذا حدث قبل اثنتي عشرة سنة؟

بداية فقد يابو زوجت يادّه.

كان ذلك ظهر يوم كوت فيه الشمس البلدة بلهبيها، إذ وقعت يادّه أثناء جمعها فضلات المعكرونة من صندوق نفايات سرية الدّرك الجوّالة، حملوها وأحضروها إلى البيت وشعرها يتطاير، فقد نسّوا غطاء رأسها، وأكياس النايلون التي جمعت فيها الفضلات، في قمر صندوق النّفايات، مددوها في هذه الغرفة مكسورة الزّجاج. لم تفتح يادّه عينها قط، كانت كأنها تودّ أن تحمل معها تحت جفניה منظر فضلات المعكرونة إلى الدنيا الأخرى. فقط أشارت ليابو بيدها أن «تعال، تعال» ولما اقترب منها همست له «العيد بعد ثلاثة أيام، إياك أن تنسى اللّهاب إلى الأسلاك الشائكة يا رجل».

كانا ينهبان مثل الآخرين إلى الأسلاك الشائكة في أول أيام العيد، فيدخلان بين الجموع المحتشدة على بعد خمسين أو ستين خطوة من الحدود، وينظران لساعات وساعات. كان رجال الدّرك الواقفين عند الأسلاك الشائكة يحدّقون في علب الهدايا التي في أيدي الجموع، وكانت الجموع تحدّق مطولاً في وجوه رجال الدرك.

ثم كان أقارب المنتظرين يبدون من سورية، فيقطع المحتشدون الأرض المنبسطة بخطوات كبيرة، ويتكثرون على الحدود أطفالاً وأولاداً، شبيهاً رجالاً ونساء، ثم يبدأ الصراخ من كلا الجانبين يهتفون بعضاً بالعيد.

كان يابو ويادّه يبعثان بعيونهما عن أحفادهما ذوي الشمر الأسود المجعد، بين الجموع المحتشدة على الأرض السورية، ويعثران عليهم، فيرعان علب السكاكر في الهواء، ويصرخان لقد اشترينا لكم هدايا العيد يا أحبائنا ها هي ذي، فيطير الأطفال فرحاً بالسكاكر وإن لم يكونوا يستطيعون أخذها وأكلها، فيهزّون أيديهم وأذرعهم غبطة ويصرخون، أقبلك يا جدّي، أقبلك يا جدتي.

وبالرغم من رجال الدرك الذين يحرسون الأسلاك الشائكة بمسافة خطوتين بين الواحد والآخر، كان هذا الجمع الصاخب يستمر طوال اليوم، وعند غياب الشمس كان الطرفان يفترقان، ويعود كل إلى بيته، دون عناق أو قبلا أو تبادل هدايا.

بعد أن ماتت يادّه، جلس يابو فوق سطح داره ثلاثة أيام، دون أن يتفوّه بكلمة واحدة، فهو إن كان لا يستطيع أن يخرج العجدة من قبرها ويأخذها إلى أحفاده، فإنه بالقطع يجب أن يأخذ لهم سكاكر العيد، لذلك ظلّ ثلاثة أيام يفكر وهو ينتف لحيته، من أين سيؤمّن المال؟ محفظته الحلديّة التي لا يعرف من أين حصل عليها، يذبّ فيها النمل، بحث هنا وهناك صباحاً ومساء دون جدوى.

أسرع صباح يوم العيد باكراً إلى صناديق الثغابات، وراح يتجوّك بينها حائراً مثل دجاجات بقيت وسط الحدود ثم خطر بباله أنه حتى لو ملأ العلبة سكاكر وأخذها معه، فإنه سوف يعيدها دون أن يستطيع تقديمها لأحفاده، وهكذا بحث عن علبة فارغة وعثر عليها، فملأها أعشاباً وحشائش، ثم أغلقها ولفّها بترتيب وإحكام.

سكت يابو فجأة، وبدأت لحيته ترتجف، ثم قذف بسجّارته من فوق السطح إلى الأسفل، وأجهش بالبكاء، ثم تحوّل الإجهاش إلى نواح طويلة. انتظرت فترة مع أنور انقطاع البكاء ولكن دون جدوى، ولما فهمنا أن يابو يبكي هذه المرة تأثراً على نفسه، تناسينا علب السجّار هناك ونهضنا يهوء.

مشينا صامتين حتى بيت أنور.

فتح سومر الباب.

«ألم تتم بعد؟» سأله أنور.

«إني أكتب وظائفني» أجاب سومر وهو يرينا القلم بيده.

عندما دخلنا وارتمينا على المقاعد الوثيرة في الصالة، سألتني أنور مثبتاً نظره في عيني: «هل حدث شيء ما؟ أراك واجماً جداً».

فأجبت: «إني أفكر فيما قاله يابو».

مرت فترة صمت قصيرة، ثم لم أحتمل فسألته: «هل تعرف نهاية تلك القصة؟».

«لا أعرف» أجاب أنور، ونهض يبحث عن علبة سجائر جديدة في الصالة، وعندما عاد قال ثانية: «لا أعرف، لكن ما أعرفه أن غرابة أطوار يابو بدأت صباح ذلك العيد».

تنهدت تنهيدة عميقة، وقلت لأنور: «كنت حارساً مناوباً على الحدود في ذلك اليوم، ويومها سمح للمرة الأولى للقادمين من سورية وللاستراك بالتقابل والتلاقي وتبادل الهدايا».

أنف الجدة

روبرت كووفر Robert Coover

ت: موسى عاصي

المؤلف في سطور

روبرت لوديل كووفر، أديب أمريكي ولد في الرابع من شباط سنة 1932، في مدينة تشارلس من ولاية أيوا الأميركية. عمل أستاذاً في جامعة براون في برنامج الفنون الأدبية، ويعتبر بارعاً في ميدان سرد الحكايات على ألسنة الحيوانات وقصص الخيال العلمي.

تخرج سنة 1955 في جامعة ساوترن إيلوني متخصصاً في الدراسات السلافية، ونال درجة الماجستير في دراسات العلوم الإنسانية العامة في جامعة شيكاغو سنة 1965. كتب العديد من الروايات والعديد من المجموعات القصصية القصيرة، ويُعد واحداً من مؤسسي هيئة الأدب الإلكتروني. فاز بجائزة /Real/ ربا عن القصة القصيرة سنة 1987.

نشرت قصة «أنف الجدة» سنة /2005/ في إحدى المجلات، ونُشرت في كتاب «أفضل القصص الأمريكية القصيرة» السنوي، الصادر سنة 2006.

وتقول جامعة القصص في هذا الكتاب السنوي كاترينا كينيسون: لقد اعتمدت في اختيار هذه القصص معايير الجراءة في الطرح والتقنية في السرد والالتكاء على أصول فن القصة القصيرة وتطوراتها.

أنف المجدة

بدأت الآن تتأمل الحياة من حولها. راقها العالم وانسجمت معه كثيراً مع أنها لم تكن حتى الصيف الحالي سوى لطخة ظريفة قائمة تعيش فيه. انفصلت عن الحياة، تجاوزت ذاتها فعدت جزءاً لا يتجزأ من المكان الذي تعيش فيه، إنها حالة غريبة حيناً ومنزوة بالشؤم حيناً، لكنها حالة تستحق الدراسة للماتهاء، حالة تشبه كتاباً من الكتب التي شرعت تقرأها خلال الوهلة التي راح العالم يتراجع خلالها.

لكن المطالعة عامل واحد من عوامل تفهقر العالم. صممت الأشياء من حولها، الأشياء التي كانت تتحدث معها، رغم أنها كانت جزءاً لا ينفصل عنها - الدمية - البيت الغيمة، البئر - وفارقتها، ورحل أحبتها - الزهرة، الفراشة، الأم، المجدة - ونأت كلها عنها.

أثار الموت حزناً في نفسها، رغم ضبابية إدراكها له (كان تأثير الموت محدوداً عليها، بينما كان تأثيره على العالم المتميز الذي تعيش فيه كبيراً) فقد أثار الموت إحساساً أليماً في نفسها، خاصة بالنسبة للذين رحلوا، ألفت الاعتقاد وهي تتأمل أمها وهي تبيع دحاجة، أن تمة أموراً تثير الصحك، كما ألفت الجري السخيف في الحديقة، لكنها تخلت عن ذلك الاعتقاد الآن، وتخلت عن عادة سحق النمل والصراصير بقدمها، كما تخلت عن عادة قطع أجنحة الذبابات والفراشات، وراحت ترقب الأشياء القديمة ذات الأهمية الخاصة بها، مثل أمها، لكن قلقاً نسبياً ساورها خشية رحيلها المفاجئ. وبما أن الموت كرهه فقد قرنته دائماً بالشر، وهكذا أبقت على طبيعتها وصانتها قدر استطاعتها: أرادت أن تبقى والدتها معها. لو طلبت منها أمها أن تفعل شيئاً، فإنها ستستجيبه وهذا ما يُفسر سبب وجودها هنا.

قرنت الموت بالصمت لأنه حتمية لا مفر منه. ثرثرت وغنت طوال النهار وجهدت لكي تنأى عن الصمت عرفت أن لا طائل من مسعاها ذاك (عرفت ذلك من جدتها التي لفتتها ذلك، ومن مقطوعة في كتابه، لكنها استمرت تبذل غاية وسعها لإرجاء الحدث، وتحدثت مع أي مخلوق توقف لمحادثتها. رسمت البسمة

على وجوه غالبية الناس (كانت البطلة الصغيرة بالنسبة لهم)، رغم التأنيب الذي تلقته من أمها بين الحين والحين، قالت أمها لها: إياك من الحديث مع الغريباء. حسن، كان العالم بأسره تقريباً، غريباً بالنسبة إليها، حتى أمها كانت غريبة أحياناً، ولذلك تعمّدت محادثة الناس حتى لا يطفئ السكون الرهيب.

رغم أنّ رحابة العالم اتسعت للعيش الرغيد فيه أكثر من ذي قبل، فقد بدا العالم مثيراً للفضول.

تأملت الأشياء كافة بحميمية فاقت تأملها لذاتها، عيناها مرأتان صافيتان في عالم نقي، لكنها غدت مثل النوافذ التي وقفت خلفها تحلق في الخارج برزاة وهي مليئة بالأمل. يكفي المرء أن يعي الأمور مرة، رتابة وراحة، مثل مطبخ يفوح عطره، أو مثل حمام ساخن. تبدّل كل شيء الآن... وهنا التبدّل مسحها متعة (لم يكن لها رئيس) وتويجات وتجاعيد وأصدافاً ومياه غدير تدعم قطراته فوق الحجارة، لكنّ قطرة منها لا تطابق قطرة أخرى! أسنان أمها (لم يسبق لها رؤية الأسنان في فمها)، والدرب منفذاً وخطوات وأحلاية.

فكرت في مفردات مثل: (1) «كلب» و«خشب» و«صاب» وراعاها كيف أنّ هذه المفردات المتباينة في المعاني لها صدى لفظي وكأنّها أبناء عمومة، وأنعمت النظر في كلّ شيء في محاولة لسبر لفز عمل النمل، والمعرفة شكل ورقات الشجر المعرّقة الغريبة، وفي الطريقة التي تشتعل النار فيها، وكذلك فكّرت في قشور الأشياء.

أخذت تُفكّر في أنف جدتها. رؤيته تُثير القرف، لكنّ تلك الإشارة كانت حافزاً لإثارة فضولها. أنف أطول وأقتم من أي أنف استطاعت أن تذكره، أنف تغضّن وتورّم من جرّاء المرض. كانت على دراية أنّ ليس لانفّاً أن تنظر إليه - مسكينة جدتي! - لكنّ الإغراء دفعها. ياله من أنف! أنف أشبه بمخلوق دخل في وجه جدتها

(1) المفردات كلب dog وخشب log وصاب fog في الإنكليزية، لها إيقاع لفظي متطابق، لكنّ معانيها متباينة والمفردات المقابلة في العربية مختلفة الإيقاع.

وها هو الآن يسعى للخروج، راودتها رغبة في أن تتحسس الأنف لمعرفة إذا ما كان بارداً أم ساخناً، بينما كانت جدتها تستلقي ساكنة! كان الموقف مروّعاً، لكنها لمست أنفها بدلاً من أن تلمس أنف جدتها. اعتقدت أن جدتها دخلت مرحلة الاحتضار (رغم أن أنفها أكد لها ثانية ذلك)، إنه أمر رهيب!

تأثرت أعضاء الجدة كلها أيضاً، مع أن أغطية النوم وقلنسوته وثياب النوم حجبّت غالبية الأعضاء، كأنّ الجدة رغبت في إخفاء خجلها من مرضها، وتبلى لها أن الورم القاتم والشعر الكث انتشرا في أجزاء ومواضع أخرى، وأنها تتلهّف - ليس من غير ارتماش - لمعرفة الموت بصورة أفضل، لم يكن بالإمكان إخفاء الأنف الكث الشعر والناتئ من تحت الأغطية الناعمة، بل برز كأنه لسان موط أسود قدر امتد من ضفة حجبتهما الغيوم أو الثلج. أحبّت الجدة أن تردد دائماً هذه العبارة: إنّ المسألة واضحة وضوح الأنف في الوجه. وأحبّت الجدة القول: خلق الأنف للناس المسنين لكي يسندوا نظاراتهم عليه (كانت نظارة الجدة على الطاولة المجاورة للسريّر فوق كتاب)، لكن الحقيقة هي أنّ العيون خلقت لكي تحدد مسار الأنف. يتوضّع الأنف في وسط الوجه تماماً لكي تسهل رؤيته للجميع، لا يؤثر عمر المرء، فالأنف يحدد الاتجاه والمسار في الدرب الذي يسلكه الآخرون. عندما كانت تشكو من نسيانها للدرب المؤدية إلى بيت جدتها، كانت أمّها تقول: أوه... فقط تابعي أنفك، وهو يرشدك. وعندما كانت تفعل طبقاً لقول أمّها كانت تبلغ البيت. أنف لأنف.. هي وجدتها.

فتحت جدتها إحدى عينيها اللامعتين تحت أهاديبي غطاء النوم ونظرت إليها بنشأوة كأنها لا تعرفها.

أعادت ظهرها إلى الورا. لم تدرك ما يتوجب عليها فعله حقاً، هدأ كلّ شيء. ربما كانت تحسّ بأن عليها أن تُغني أغنية. قالت أخيراً: لقد أحضرت لك بعض البسكويت والزبدة يا جدّة، قالت ذلك بصوت خافت مغمم بالحزن، أغمضت الجدة

عينها ثانية وأطلقت تجشواً عميقاً هادراً من تحت أنفها.. خلقت الأنف للشم أيضاً.. لم تكن حاسة الشم عند الجدة رائعة.

كانت قد جمعت بعض الحشائش العطرية في الطريق لكي تضيفها إلى الشاي.. هل أضع بعضاً منها؟ لعل عشرة منها تنفعك.

قالت جدتها دون أن تفتح عينها المغمضة: لاء، ضعها على الطاولة يا صغيرتي، وهيا للنوم إلى جانبي في السرير. كان صوتها قاسياً وأجش.. ربما كانت تعاني من البرد القارس.

لا أفضل ذلك يا جدة. لم تكن راغبة في جرح مشاعر جدتها، ولم تكن راغبة في الاقتراب منها، ولم تستسغ طريقتها في استئثار رائحة الأشياء أو طريقة حملتها فيها. بدت أنها تحك جسدها تحت غطاء النوم، ليس هذا وقت النوم. لم يحن موعد النوم بعد.

فتحت جدتها عينها القريبة منها ثانية ثم تأملتها لحظة قبل أن تطلق آهة حزينة، ثم عادت وأغمضت عينها. دمدمت: حسناً، تحاهلي الأمر، ليكن ما يحلو لك أيتها المعرّبة. أه.. يا عزيزتي، سيخرج هذا مشاعرك أيضاً. تجشأت الحدة ثانية بمرارة، وبرز لسان أحمر كبير من تحت أنفها المتورم، وتدلى مثل بساط جاف حالاً، أو كأن رأسها كان قد تدلى.

- أسفة يا جدتي. إن نظرتك هذه تخيفني.

تأومت وردت: ومع ذلك ها أنذا أنظر إليك. ليس بالإمكان إلقاء نصف نظرة سيئة لمعرفة مشاعري، ففرت الجدة فاهما الواسع وحركت لسانها الطويل الجاف حول طرفيه. لقد أكلت شيئاً ضاراً.

أحسّت بنافع يدفعها للتعليل على فم جدتها الواسع الذي تبرز الأسنان في داخله، وقلقت من اتساع ذلك الفم وهو ينفرغ عذافاً لفم أمها، لكنها فكرت ملياً قبل إطلاق تعليقها، شعرت أن مثل هذا التعليق سيثير حزناً بالغاً لدى جدتها، اكتفت بما قالته حتى الآن، ولو أنها راحت تطرح الأسئلة فقد تطول القائمة جداً، خاصة إذا

تناولت الأعضاء التي لم تستطع رؤيتها. أذنا الجدة الكبيرتان، مثلاً.. لا تخفيهما قلنسوة النوم بالكامل. تذكرت حكاية روتها جدتها لها عن صبي صغير ولد وله أذنا حمار. وكان جسده يشابه جسد الحمار أيضاً. كانت الحكاية حكاية حزينة، لكن خاتمتهما جاءت سعيدة، إذ إن الصبي الحمار اندس إلى جوار أميرة في سرير. نلعت لأنها لم تزحف إلى السرير وتنام إلى جوار جدتها المسكينة، عندما ألحت في الطلب منها. لن أتردد في الموافقة على النوم إلى جوارها إذا طلبت مني ذلك ثانية. عازمت أن تحبس أنفاسها وتنام إلى جوارها.

لا تصلحين أيتها الطفلة الصغيرة إلا لما يفاقم الأمور سوءاً. لحست جدتها أنفها بلسانها الطويل، وأصدرت صوت خربشة ينذر بالشاؤم. آه. لست في حالة صحية حسنة.

.. أسفة!

.. يجب أن تأمني. لقد ارتكبت غلطة تعرفينها.

.. أولاً! هل أحضرت لك ما سبب مرضك؟

ردت الجدة بحدة لاذعة تطفح بالخصومة: لا، لكنك دفعتني إلى المرض دفعاً.

.. هل فعلت ذلك؟ لم يكن قصدي.

.. يا.. ه. براقه، إنني مرغمة على تبرئتك.

سحقت الجدة على أسنانها، لكن دملعة أخرى تجمعت في أعماقها وأنفذتها. لا أشعر أن بإمكانني أن أتناول شيئاً أبداً. فتحت عينيها وتأملت.

.. ما أوسع عينيك يا صغيرة! بماذا تحلقين؟

.. بس.. بأنفك يا جدتي

.. ما به؟ أخرجت الجدة إحدى يديها من تحت غطاء السرير ولمست أنفها. كانت يدعا سوداء كثة الشعر مثل أنفها، كما كانت أظافرها منحنية مثل المخالب القميطة.

- آه، ما أجمل أنفك! لكن.. إنه.. هل تحتضرين يا جدتي؟ غشيت عيناها أخيراً.
ساد الهدوء فترة مشحونة بالقلق، انطلقت خلالها شجرة أو اثنتين، ثم أطلقت
الجدة نهدة كثيفة وقالت: إنك مثلها، حظك عاثر، لست كما توقعت أبداً. أدارت
رأسها وتاملتها بعينيها المقطبتين، واتسدت أهداب القلنسوة على حاجبيها الكثرين،
ثم نظرت إليها بعينين كأنَّ الحول اعتراهما.

- حظرت أن تبسم، وعجزت عن تفادي البسمة. كم كان لهاثاً بارعاً؟ ستموتين
أنت أيضاً، لا ينجو أحد من الموت.
- افترض هذا. لكن.. ليس الآن..

تأملتها جدتها لحظة بعنف ظاهر، وأدارت رأسها مبعداً وأعمضت عينيها ثانية.
قالت: لا. ليس الآن. إنها امرأة تحول أنفها إلى قطعة نقائق طويلة مدعاة لأنها تعنت
أمنية شريرة، فقد تذكرت حكاية من الطريقة التي لحست فيها جدتها أنفها الأسود.
فهل يعني هذا حقاً أنَّ جدتها تعنت أمنية ما كان لها أن تتمها؟
أعرف حالة الاحتضار يا جدتي، كان عدي عصفور مكسور الجناح، فمات،
وصار بارداً، ولم يحرك ساكناً بعدها. أما الحياة، حساً، فهي كما في كلِّ يوم.. لكن..
ما الفائدة إذا كنت ستموتين حالاً وترحلين من غير نسيان أي شيء.

دمدمت جدتها: كيف لي أن أعرف هدف اللعنة؟
تمددت فوق الفراش الوثير، وارتفع أنفها، وتدلى لسانها الأحمر تحت ثانية،
هدأت. سكنت كلياً. هل رحلت حقاً؟ أم أنها مستغرقة في تأملاتها؟
كسرت الجدة طوق الصمت أخيراً وقالت: الشهية. هذه هي نتيجة الشهية. إنها
جوهر المشكلة.

عرفت أنَّ ذلك ما يناسب الجدة، حفظت العديد من الحكايات عن الجوع، وعن
التخمة، وعن الممارسات الخاطئة. ومنها تلك الحكاية التي تروي قصة فتاة صغيرة
أكل والدها شقيقها. راقته الوجبة كثيراً حتى إنه مصرَّ كلَّ عظمة بكاملها (تذكرت
اليوم ذاك الأب، وتذكرت الحكاية كلَّما تناولت وجبة فرايج).

جمعت الطفلة الصغيرة بعد ذلك العظام التي ألقاها والدعا تحت الطاولة، وأعدت تركيبها معاً، ألقاها والدعا تحت الطاولة، وأعدت تركيبها معاً، فعاد شقيقها صبيّاً من جديد. روت جدتها الحكايات لها، عن الأولاد الشريرين وعن الآباء القساء، لكنّ الصبيّ في هذه الحكاية كان ظريفاً كما كان والده ظريفاً جداً هو الآخر، رغم أنّه كان يأكل لحوم الأطفال بين الفينة والفينة.

فتحت الجدة عينها بغتة وصاحت بصوتها الأجرس الخشن: إياك والنظر ملياً. أخافها الصياح فقفزت إلى الورا، رغبت في النظر إلى الجلد المتوضع تحت الشعر الأسود. يشبه لونه لون الخشب العتيق الطافي فوق سطح الماء.

قالت جدتها وهي تسدل جفنيها ثانية، وترفع أنفها باتجاه السقف: لن يُتيح النظر لك رؤية أي شيء الآن. ودمعت فاغرة فكها وهي تنجّس مغرورة: إنّها غلطة كبيرة. تكمن مشكلة أنف جدتها في تباينه الصارخ مع أنفها، ومع أي أنف لأي شخص عرفته، اعتقدت، بعد أن هيأت السماور لإعداد الشيء، اعتقدت أنّ هناك شيئاً يتجاوز ما فعلته الجدة. بدا أنف الحدة خشباً وكبيراً، كما بدا عارياً تماماً ومثيراً للحزن، وهذا ما أربكها. لم تستطع تحديد ما يدور في خلدها. انطلقت كلمات جدتها واضحة ولفظة في إن، لكنها كانت محمّلة بمعان جلية. بدا الأنف غامضاً وينزع ناحية قول العديد من الأشياء دفعة واحدة. بدا الأنف مثل قراءة حكاية تدور حول إعادة تركيب عظام شقيق من عظام جدي لعقها ومصّها، والاستنتاج النهائي هو أنّ الحكاية دارت حول رجم السيدات الزانيات، وكأنّ معنى يختفي تحت معنى آخر، كما هو اختباء بقّة تحت حجر.

سحقت بعض الحشائش العطرية التي أحضرتها، سحقتها في هاون بمدقة، ثم صعدت فوق كرسي وتناولت كوباً من الخزانة. كان أنف جدتها مثيراً للضحك والخوف في آن، وبدا أنّه يوقظ عوالم غير العوالم التي تدور في مخيلتها. عوالم.. لم ترغب حقاً في أن تعيش معها. قالت وهي تنزل من على الكرسي: سأحتفظ بعظامك كلّها يا جدتي في حال موتك.

سحقت جدتها على أسنانها وغاصت عميقاً في السرير، وقالت: أمل لك أن تمضني العظام جيداً، وأضافت: يذكرني هذا بأمر محزن للغاية. قالت جدتك قولا أتذكر الآن منه التالي: إليك أن تقضي من الطعام ما يفوق قدرتك على المضغ.. - نعم. لكنك جدتي.

- حسناً. حسناً - أولاً - لا تسي ذلك هياً بعيداً من هنا ودعيني وشأني. هياً قبل أن أفجر رأسك لكي يبقى فمك مغلقاً.

إن حالة الاحتضار مسألة غاية في القسوة وقد بلغتها الجدة، والآن لا بد من أن أتوقع مزاجاً مريراً.

شحب أنف جدتها أكثر من ذي قبل، وبدأ لسانها أشبه بخرقه رثة وهو يتدلى في أثناء عملية الاحتضار، وراحت معدنها تقنع بهياج بعض خطر.

بذت الجدة وكأن وحشاً مانحاً راح يحتل موقعاً في داخلها. ارتعدت فرائصها. ليس الموت أمراً مرعباً فيه أو يتطلع أحد إليه، بدأ الماء يلقي في السماور، فوضعت المسحوق الذي سحقت في الهاوند داخل الكوب، ثم صببت الماء الساخن، ووضعت الكوب فوق الطاولة إلى جانب السرير. هياً يا جدتي. سيريحك هذا الشراب، غضبت جدتها وكأنها تعلن عن استنكارها.

بلغت البيت أخيراً. سألتها أمها: كيف حال جدتك؟ قالت: ليست على ما يرام. التهمها ذنب واندرس في سريرها مرتدياً ثياب نومها، وطلب مني أن أندس معه في السرير.

- وهل فعلت ذلك؟

- لا. لكن رغبة راودتني. دخل رجيل من الرجال عندها وقطعوا رأس الذئب وفتحوا جوفه، فخرجت الجدة ثانية، لم أنتظر، اعتقد أن جدتي تكابد قلقاً بالغاً، ابتسمت والدتها فاغرة فاهها، وقالت: حان وقت النوم.

هل هذا ما حدث حقاً؟ ربما حدث أولاً، لم تكن واثقة. كانت وسيلة تذكّرتها، ولو أنها ليست الوسيلة الأمثل لكي تتذكرها... جدة مسكينة وأنف كبير، وحتى لو كانت الجدة في حالة احتضار أم أنها ماتت حقاً، فالأمر سيان.

تفوقعت في سريرها، لم يكن السرير أليفاً كما كان سابقاً. لمست إطار سريرها أولاً، كان هناك كتاب قرأته على مقربة (كتاب أعطته لها جدتها) ولمست وسادتها ودميتها، ثم تحسست الألواح الخشبية المملدة فوق أرض الغرفة في محاولة لإقناع نفسها بالحقيقة المرتبطة بما جرى معها اليوم، إذ إنَّ ما جرى أثار الشكوك في داخلها، ارتفعت قدمها عن الأرض ببطء ولم يبق لها سوى الذكريات، وأدركت أن الرحيل وشيك، وأن ذكرى جدتها سترحل هي الأخرى، وأنَّ ذكرائها هي سترحل ذات يوم، وعرفت أن تحذير جدتها لها على الطريقة التي تأملت فيها الأشياء جاء بعد فوات الأوان. ■



موضوع الإبتلاء الممزق

للأرميني بوغوص سنابيان

ت: د. نورا الرهسيان

الكاتب بوغوص سنابيان: كاتب وناثر وناقد أرميني معاصر مقيم في لبنان. من مواليد جبل موسى عام 1927. عمل كمدرس في مدارس أرمنية حديثة في لبنان. ثم شغل منصب رئيس تحرير مجلة (ياكين) الأدبية اللبنانية الأرمنية. صدرت له العديد من المقالات الأدبية والنقدية في مجلات أدبية وثقافية معروفة. له العديد من المجموعات القصصية؛ حيث ينسج الأيام المصيبة في لبنان. من أبرزها (تقاليد الفقراء) بأجزائها الثلاثة، و(القلق)، و(لقاطات مع وليم مارويان) وغيرها.

قبل الموعد المعتاد، جمعنا الطلاب واتعلمنا في الصفوف بسبب المطر. ومن أجل الاستفادة من الوقت، كنت أقوم ببعض التدريبات للطلاب، عندما طرقت المستخدمة الباب بسرعة وأعلمتني، وهي تسمح قطرات المطر عن وجهها وشعرها، أنهم ينادوني في غرفة المعلمين. وبعد أن أومأ المدير بيده إلى رجل يجلس في المقعد المقابل عاد ليغرق في أوراقه.

غريب هذا الذي أمامي. كان شعره ينسدل على جبهته، وعيونه محمرة وسيء الهنءام. ربما كان من حارتنا، فقد كان يحمل شعار المنطقة. كان القلق يلفح وجهه فبدا في حالة من الاضطراب.

تلقائياً قلت: - تفضلوا - واتقربت منه خطوة.

لم يجبه لم يتحرك أبداً. كان ينظر محدقاً في عيني، يده على ركبتيه ورأسه إلى أعلى.

تغير لون وجهه في لحظة. وصارت أهدله ترف بسرعة أكبر. حاول أن يسيطر على رجفة شفتيه.

وفي اللحظة نفسها أخرج منديلاً وأخذ يده إلى رأسه، وأحنى رأسه أكثر. كان يبيكي كصبي.

فوجئته لم أستطع أن أغوص في عمق ذلك المشهد الغريب بسرعة. نظرت حولي وشعرت بحاجة إلى تدخل أحد كي أفهم شيئاً. فكرت ملياً كي أخرج من ذلك الموقف المحرج لكنني لم أستطع الوصول إلى حل. من الذي ناداني إلى هنا. ما سبب كل هذا وما الهدف منه؟ والأهم. من ذلك الرجل ولم أتى، ولم يبيكي؟ بدأ ألم غريب يضايقني كان المدير وقد انقطع عن عمله ينظر إلينا حائراً بأسئلة صامتة. - ماذا تريد مني يا أستاذ؟ ماذا تريد مني، ماذا فعلت لك؟ وبدأ يتحدث بلغة مختلطة بين التركية والأرمنية - ماذا فعلت لك، ماذا تريد مني؟

لم أكن أريد منه شيئاً، لكن ماذا كان يريد هو مني؟ لم أكن قد تشاجرت مع أحد في تلك الأيام لم أكن قد جرحت أحداً، لا من قريب ولا من بعيد. لا أذكر أية حادثة في مسجلي تسبب اليكاء لإنسان عامل. فكروا له سؤاله.

- لماذا تطلب أن يكتب عني؟ لماذا تجر انتي على أن تكتب أشياء سيئة عني ونفضح أسراي؟

ثم كرر بالطريقة نفسها والمرارة ذاتها

- ماذا تريد مني؟

وبعد أن أنهى جملة رفع رأسه وبدأ ينظر إلي كمن يتوسل.

فأدركت فوراً أنه ربما يكون والد إحدى طالباتي، فقد كنت طلبت في بحر الأسبوع الجاري أن تكتب كل واحدة منهن عن والدتها. كان يلح إلى هذه الحقيقة وقد رأى في ذلك هدفاً خاصاً. كان يشعر بإهانة وجاء ليطالب بحقه.

روى ما سمعه وما كتبه ابنته، كنت أفهم كل ما يقوله لكنني لم أكن أستطيع توضيح ما بنفسه باللغة التي يفهمها. وأدرك المدير كل ما يجري فضحك. هز رأسه وحاول تخفيف سوء الفهم الحاصل بكلمات رقيقة.

- غرق أحد أولادي في القناة، والآخر أخذه إلى المشفى تواء. كل منا لديه حزنه.
ماذا يريد مني الأستاذ المدير ماذا فعلت له؟

غمز المدير بعينه كي أبتعد لم يشعر ضميري بثقل ذنب اقترفته، لكنني لم أستطع إبعاد الحزن الذي نقله إلي ذلك الغريب. لماذا يذكر موت أطفاله ومرضهم؟ وما علاقة كل ذلك بي وبموضوع الإنشاء الذي أعطيته؟ وقفت أمام باب الصف الخامس واتكأت على الحائط.

كان المطر يتساقط، ويرفع من درجة حزني.

- أستاذ إنها تقطر فوق مقعدي.

- مقعدي رطب.

- قدماي مبتلتان.

تلك شكاوى تظهر في الأيام الماطرة. وكان الطلاب ينوجهون إلي بتلميحات من هذا النوع تفسر وضعهم مع أنهم يعرفون تماماً أنني لا أستطيع أن أفعل شيئاً، فكانوا يبتسمون فوراً. كان الكثيرون يأتون من بيوت تذكر بمدارسنا، من حارات الأكواخ. كانوا قد اعتادوا على الحرمان.

لم يكن هؤلاء الصغار الذين ولدوا وتربوا هناك يملكون أوجه مقارنة. ولذلك كانوا غالباً ما يستقبلون الظروف السيئة المحيطة بهم بابتسامات وهم ياقون تحت المطر وفي الطين والغبار، يمشون ويلعبون.

ابتنائية (نوباريان) هي مدرسة أنشئت في (مخيم تيرو) منذ ثلاثين سنة.

تخرج فيها أولياء بعض الطلاب؛ لكن كما في الأيام الماضية، كذلك في أيام المخرجين الجدد، كان المطر يدخل مجدداً من فتحات الصفائح، ويدخل الغبار من فتحات الجدران ليجعل الصفوف لا تطاق.

لقد أتت أجيال ومرت أجيال، وبقيت المدرسة بطابعها القديم، بصفاتها وأخشابها وباحتها الضيقة.

تغير الأساتذة والكتب والطلاب وكل حياتها، لكنها بقيت حادة كالاستهزاء وعميقة كالجرح.

تلك ظواهر تتعلق بحياتنا العامة وبالنمط اليومي لإحدى شرائح شعبنا.
إن الوطن ومسقط الرأس وحقوقنا وآمال السعادة البعيدة.. تغمر غالباً أرواحنا
بأحلام عذبة، لكن دون أن يتغير شيء في الحقيقة الظاهرة.
كانت الحياة بخيلة علينا. تسير كما يروق لها، رافضة وحارمة ومهملة.
كانت دائماً كذلك، لكن ذلك اليوم شعرت بأن انعكاس محيطنا بات شيئاً أكثر.
توجهت إلى الداخل متضيقاً وشغلت كرسي.
- أستاذ، لم نصل.

ذكرتني (شنورهيك) وهي تبسم بعلوية. وقفت على الفور وصلينا بصوت واحد.
اللغة الأم، اللهجة الأم
مستحبة، تؤنس روحي
أنت أول كلام وصل إلى أنني
أنت أول مقطع حب عذب
لغة جميلة، لغة منجشة
كم علبة هي رنتك
رغبتي أن أتعرف إليك أكثر
إلى كتوزك الغنية بكي أغلو أرمنياً بروحي
رئي، الآن وإلى الأبد
اللغة الأم، اللهجة العزيزة

بعد صلاة (نور النهار)، بعد دخولنا الصف وقبل الحصة، كنا نتلو إحدى القصائد
المهملة إلى اللغة الأرمنية وكأنها صلاة، متحمسين ومتأثرين، بكل خشوع. ممجدين
«ربنا الثاني» القديس (ميسروب)⁽¹⁾ كل يوم، من سديانوس نازاريانوس وحتى سيلفا

(1) ميسروب مقدوقس هو مخترع الأحرف الأبجدية الأرمنية (ن، أ).

كابوديكيان⁽¹⁾، فقد كانوا بالنسبة إلينا ككتاب صلاة يجعلون المجد الوطني الإلهي وعظمته.

بعد الصلاة، خرجت مجدداً ووقفت أمام الباب. لم يكن بإمكانني إبعاد نظراتي عن غرفة المعلمين.

كنت أرغب برؤية قاضي الأول لهذا اليوم مرة أخرى.

كان المطر قد خف قليلاً، وكان الطلاب المتأخرون يمرون من الباحة ويتوجهون إلى الصفوف لاهئين، والمستخدمات تعمل على إزالة المياه الراكدة في الباحة.

وفي الطرف الآخر، كان أطفال الحضانة يغنون أغنية مهدلة إلى يريفان، ويسطون حماسهم وقوة الأغنية على الحارة كلها.

وفي تلك اللحظة، خرج الرجل من غرفة المعلمين مطاطاً الرأس، وتوجه في الطريق الذي يخرج.

- هل تعرف هذا الرجل - سألت الصبي الواقف إلى جاني - يا سيتراك.

- إنه والد أناهيد، صبح (سيتراك) على العور. ونقل الحر إلى الآخرين في لحظة. فسمعت ضحكات كثيرين كانوا يعرفونه. يبدو أنه ليس رجلاً عادياً. كانوا يحملون ذكريات منه. كان الصبية يذكرون بعض الكلمات ويهتفون ويقلدون حركاته وصوته.

- باتشاه باتشا⁽²⁾...

بهذه الكلمات أفلت (هوفانيس) الصبي الواقف إلى جانب (سيتراك) قهقهة في الصف. لم يبق أحد يفكر بالمطر ولا أحد يشكو من شيء. ذهب والد (أناهيد) وقد أثار الفضول بين الصبية.

- أستاذ أناهيد كتب موضوع الإنشاء

(1) ستيبانوس نازاريان من الكتاب الأرمن البارزين في منتصف القرن التاسع عشر، وسبقها كابوديكيان شاعرة أرمنية معروفة في الأدب المعاصر توفيت قبل عامين (ن.أ.).

(2) كلمة تركية، كناية عن صلف الطمام (مقالم الخروف أو البقر) الذي كل بيومه ولد أناهيد (ن.أ.).

- هذا حسن، أستاذ.

- إنه ثلاث صفحات.

منذ أن كلفتهم بموضوع إنشاء عن والديهم، كانت تصلني كل يوم معلومة ما. لم تكن (أناهيذ) تملك القدرة على كتابة موضوع إنشاء، لكنهم كانوا مقتنعين جميعهم أنها سوف تسحق الجميع، وتحصل على العلامة التامة بهذا الموضوع. فانتظروا اليوم المخصص لتلك الحصة، متحمسين بتخمينات شريرة وطيبة.

كانوا يرفعون أيديهم كي يرووا ذكريات عن (كريكور الباتشاجي)⁽¹⁾.

لم تكن (أناهيذ) قد وصلت بعد. كان ذلك اعتيادياً في حالتها، فعدد أفراد عائلتها كبير وتعتبر الأفقر في الحارة، وبيتها في حاجة إلى مساعدتها. كانت ترافق والدها لتعاون في ترتيب الأغراض الخاصة (بالباشا)، كانت تتأخر دائماً وتسبب كذلك بتأخر إخوتها وأخواتها الصغار.

وفي هذه الحالة، كانت تدعى إلى غرفة المعلمين لا ريب لتعطي تفسيراً، ثم تعود إلى الصف لتدخل معها الدمع أو الحزن.

بدأ قلق جدي يتأبني في داخلي عندما تأخرت أكثر من عاداتها. ألم يرسلوها من المنزل؟ هل كنت أنا السبب أم كان موضوع الإنشاء الذي كلفته؟!

بحثت عنها أيضاً بعد الظهر بين الصبية فلم أجدها. لم أكن مثنباً، إنما قلبي كان مثقلاً. أرسلنا المستخدمة كي تنادي لها، فوصلت إلى الدرس:

- أين كنت؟ سألتها بلطف.

لم تستطع الإجابة. استعملت نغمة والدها وبدأت بالكساء. حاولت بعض صديقاتها تفسير السبب بدلاً منها وأكدوا على مرض أختها. ولهذا كان والدها قلقاً في الصباح على الأغلب وكانت هي تعيش الألم نفسه بعد الظهر. كانت المريضة أصغر الأولاد (مارو)، ذات الأعوام الخمسة.

(1) أي الذي يبيع لكلة المقام (ن.أ.).

كانت قطعة صدئة من الصفائح قد دخلت قدم الطفلة قسم بدنّها. كادت أن تخيب أمل عائلتها في الليل، أما في الصباح وبترتيبات من الجيران نقلت إلى مستشفى المحافظة (أوتيل ديو). هنا ما كان يحرك حزن أفراد العائلة. لأن فكرة أعداد الناس الذين ذهبوا إلى هناك ولم يعودوا تملأ أرواحهم برؤية حزينة.

فبحسب الرأي العام السائد، كانت (أوتيل ديو) تعتبر بالتأكيد مقبرة الفقراء، لكن هناك عائلات تستعوذ ذلك الخطر، كالغرقى البائسين الذين يلتفون حول الأعلى.

مضى النهار، ومضت أيام أخرى. كنت أسأل عن (مارو) كل صباح ومساء، مزعجاً سكان العلاقة مع (أناهيد) عن غير إدراك.

كانوا يلهبون إلى المستشفى. ليس لديهم أحد يتدخل، ولا من أحد يأتي بالطفلة إلى الباب ليهدي من روع أهلها.

كانت والدتها تنفث شعرها، والدةا يتجول كالمحمون، وإخوتها وأخواتها يحسون أنهم يمرون بأزمة.

وجاء درس الإنشاء. قرأ الطلاب ما كتبه الواحد تلو الآخر تحت سطور متقطعة وجمل مهترئة تأتي آلام صماء وطباع وخطوط شخصية وجمال أتى غافلاً. كنت أغمض إحدى تلك الأمور دون شك، وكنت أتمتع وأسعد أمام اهتماماتهم وصار فكرهم الذي ينمو يوماً بعد يوم.

في أثناء حصص الإنشاء، كنت أشعر مدى الانتعاش الذي يعيشه الأولياء أمام الكلمات الأولى التي ينطق بها أولادهم.

شعور بالانتعاش العام كان يغمر الصف في درس الإنشاء. ما ألاحظه في عيون الطلاب المشعة الجالسين أمامي ليس شعوراً بالرضى المعروف لتقييم أو تقويم عمل في درس عادي؛ بل بهجة داخلية لتقديم عمل تلقائي يلاطف أنانية المرء ويرضي روحه.

كان الجميع يتابعون أحدهم بتوتر عجيب، ويستملكون الكتابة، ويكتشفون ملاحظات دقيقة في التقدير والنقد.

كانت تلك ظاهرة غريبة. كنت أحضر إليهم أقوى القصص، وأقرأ لهم فصولاً بطولية، وكنت أطلبهم بقصائد تروحي بالألفة لكن كان يحدث أن يسهو أحدهم عما أتيت به، أو يتعرض آخرهم للتوبيخ لانشغاله بأمور أخرى في الوقت نفسه، ويتابع الثالث على مضض.

كانت حصة الإنشاء هي الوحيدة التي تمسك بزمام الصف كاملاً. كان أكسل واحد بينهم، حتى (هاروتيون) المشهور ببطئه، يستطيع أن يقول ماذا كتب أحدهم أو من كتب بشكل سيء أو حسن.

قرؤوا كلهم تقريباً. هناك من ليس له أب، ومن له أب مريض، وأب عاطل عن العمل، وصاحب سجايا هادئة وفظة. أفرغ واحد منهم عاطفته نحو والده على الورق، وأدان الآخر والده لأنه تركهم هائمين على وجوههم، والثالث بدأ موضوعه وأنهاء بقصة الضرب، والرابع أتى بمواقف إنسان مصاب بالحزن إلى الوطن.

كل واحد منهم كان يمنح الآخر **فرصة لاإسماوات** وتعاز واستغراب.

قرؤوا وقلدوا وتقيدوا وجاء دور (أناهيد). كانت تحمينات الطلاب وشكوى والدها قد شكلا توهماً مسبقاً لي نظلي.

قلت باهتمام:

- اقربي لشر هذا الإنشاء المشهور.

وقفت (أناهيد) على قدميها غير راضية وبعيون مثنبة وحمراء، وبدأت تنظر إلى الجانب الآخر. كان رفاقها ينتظرونها بشفقة. فبعد مرض أختها، اختفت شهوات الشر والاستهزاء نحوها، حتى خصمها العنيد (هوفهانيس) الذي كان يعتبر الضحك على (أناهيد) من دواعي سعادته الكبرى، كان يتسم لها.

كانت (أناهيد) صامتة ولكن قلقة. لم يكن الدفتر في يدها، ويبدو أن العيب المتعارف عليه في حصة الإنشاء لم يكن سبب تباطؤها.

- نحن بانتظارك أسرع. كررت طلبي.

- لم أكتبه. قالت بهدوء ورأسها يطاقط. وفجأة حدثت بلبلة. وتراجع التعاطف معها على الفور. وتم تناسي أفراد عائلتها في لحظة. الكل كانوا يريدون سماع ما كتبه ليضحكوا ويفرحوا.

- هي تكلب يا أستاذ.
- لقد قرأته لي قبل البارحة، وكان جيداً. وشت (شاكبي).
- إنها تتدلل. سخر (هوفانيس) متميلاً بجسمه.
- وبعد أن ألفت نظرات لوم على الجميع، كررت (أناهيد) من جديد.
- لم أكتبه.
- كان رفاقها قد تحدثوا عن ذلك الأسبوع بطوله، واحتج والدها على ذلك. وكنت أنا أنتظر إرضاء لاهتمامي، لكنها هي كانت تقول شيئاً آخر.
- ماذا يعني (لم أكتبه)، أين الذي كتبه قبل ثمانية أيام؟ صرخت بصوت صارم.
- والدتي لا تريدني أن أكتب شيئاً عن والدتي.
- هل والدك لص أو خائن أو يعيش لاحقاً؟ এমন تمنعك والدتك؟
- لا.
- إذاً.
- وقفت وكان جسمها يرتجف، وكأنها كانت تبكي.
- إنه واحد سكران، هذا هو السبب انضم (هوفانيس) إلى الحديث وبدأ يقلب دفتره بجذبة زائفة.
- اسكت أنت السكران. غضبت (أناهيد).
- وعاد الصف لجديته، لكن قلبي لم يكن ساكناً.
- ألا تعلم والدتك أنه ممنوع التدخل بشؤون المدرسة؟
- تعلم.
- إذاً.
- عندما قرأت موضوع الإنشاء بدأ والدي بالبكاء ومزقت والدتي الدفتر.
- لماذا بكى والدك؟
- لا أدري. إنه يبكي دائماً بعد أن فحبت أختي إلى المستشفى. يتدخل في كل شيء، يريد أن ينفذ كل ما يحلو له، يتشاجر مع الجميع..

شرحت ما كنت أريده وما ستؤديه وهدف موضوع الإنشاء وطالبتها أن تؤدي واجباتها على وجه أكيد.

في اليوم نفسه، عادت (مارو) أخت (أناييد) من المستشفى. فغمرت سعادة كبيرة الصف كله. تجمع الطلاب حول الطفلة يتنافعون برغبة قوية لرؤية الناجية.

كانوا يتناقلون الخبر السعيد هنا وهناك. أتته هي هنا، تعالوا، اركضوا.

يستنطقها أحدهم، و(مارو) تبهج المهتمين وتحدث عن ممرضات «المستشفى» الشريرات، وعن الإبر والضرابات التي تلقتها.

وعند الدخول إلى الصف، وعلى الرغم من جهود معلمة صف الحضانة، رفضت (مارو) الانفصال عن (أناييد).

هل كانت قد فقدت ثقتها بالناس، أم عاداتها على المدرسة؟!.

لم يستطع أحد تحديد ذلك. أتت إلى الصف الخامس، أعطوها قطعة ورقة وقلماً وبدأنا الدرس.

بدا أن كل شيء عاد إلى طبيعته في الصف. حضور (مارو) الصغيرة لم يمرقّل استمرار الحصّة بشكل طبيعي.

رن جرس الفرصة ظهراً. وفي ضجة الانصراف المعتادة، ومن النافذة المفتوحة بالكاد سمعت صوتاً أتى من بعيد:

- باتشاش، باتشاش.

انصرفت (أناييد) مع الآخرين من المدرسة وهي تمسك بيد أختها (مارو)، وأنا كنت قد خرجت إلى الشارع مع زميل لي عندما انتصب أمامي الوالد بمظهر شخص راض وسعيد.

- يا أستاذ، يا أستاذ.

- ماذا هنالك أيضاً؟ قلت ذلك باتدهاش ولكن اهتماماً ما احتد في داخلي.

- أستاذ، من الآن فصاعداً اطلب من (أناييد) ما تشاء من الكتابة، ما تشاء، لن تضايق أبداً.

- طيب طيبه. قلت ذلك بسعادة، ومشيت مع صديقي متابعاً الحديث المنقطع. ■

«ماذا ماذا»

بحث في المسرح لـ: بيتر بروك

تأ: د. نبيل الحفار

ARCHIVE

بالاعتماد على نصوص لـ أنطونين آرتو، إدوارد غوردون كرينغ،
شارل دولان، غزيفولود إميليغيتش مايرغولك زيامي موتوكيو وويليام شكسبير

في صيغة وضعها بيتر بروك وماري إلين إستيين

ترجمتها إلى الألمانية ميريام غولد شميت

قدم العرض الأول بتاريخ 17. 4. 2008

في مسرح شاولسبيلهاوس في زوريخ،

قاعة شيفارو 2

صيغة 22. 4. 2008

1. (كريغ)

أمامنا

مكان

بلا شكل

أقرب ما يمكن إلى مربع واسع فارغ

كل شيء فيه ثابت

على الجانبين

ما وراء مرعى النظر

يمتد جداران رماديان.

في الخلفية

- يبدو أنه لا يوجد أية خلفية -

الأرض بلا قاع،

السقف بلا سطح،

لا شيء أمامنا.

وبينما نمنح النظر في بؤرة هذا -

الفراغ - تتراعى ذرة تظهر، ترتفع،

كفقاعة صابون،

كبقعة فكرة منسية،

في الحلم.

2. (ارتو واخرون)

كان يسهل علي دائماً أن أختبر
ولكن كان يصعب علي، أن أنكشف،
لماذا؟

أن أكون خاسراً
كالآخرين؟
لا! لا...!

لم أرَ ذلك.
كنت في الساحة وديما (صفي)
عندما تقدم مني البراق على قلبي:
مَن أكون؟
مَن كنت؟
لماذا أحيأ؟

أذكر منزلاً في بوليفار دو لا بلانكاره في مرسيليا
رقم 59

نعم، رقم 59،
من عصر زُنوني
أذكر امرأة كانت تسمي نفسها الأم،
صبت لي شرباً ساخناً
وأعطتني خبزاً مدهوناً بالزبد.

ها هو عدم اليقين يرلوني مجدداً:

مَنْ يبتلع مَنْ؟

مَنْ لبتلع الآخر؟

مَنْ الذي يتنفس؟

أين تسكن الأنا؟

أأكون لأنني موجود

أم لأنني غير موجود؟

لماذا؟

آه يا شكسبيري المميز!

إنني لا أحياء إلا عنتمة أمثل.

3. (شكسبير، حلم ليلة صيف، بكّ)

الآن يقول الذئب في وجه القمر،
وفي الغابة يزجر النمر من الظلماً،
والبومة الفنية تصيح وتمحق،
حتى يسمعها المريض في سريره
منركاً الخطر القادم فيتمسك بوسادته.

الآن تشاب أبواب المقابر
وتسرب عبر جذراتها الباردة
الأشباح متهادية جمّة ونهاباً
ونحن المجان نتقاذز حول عرية هيكلته،
ونرقص باحثين عن ملجأ مظلم
نأوي إليه من ألق الشمس، لنحلم.

الآن لن يزعج أي فأر
هذا البيت المبارك
وها أنذا أتقدم بمكنتي
لأزيل التراب من خلف الباب.

4. (كريبغ)

كيف ولماذا نفسر لطالب في قسم الإخراج الأشباح؟

أشباح شكسبير؟

لماذا؟ كيف؟ نجعل ما هو مرئي غير مرئي؟

الضوء (أي ضوء؟)

العتمة (أية عتمة؟)

صوت قادم من البعيد: «تذكرني»!

يا لها من فكرة هائلة يا شكسبيري العزيز!

أشباح في كل مكان،

تحتج بشدة،

تدلي برأيها.

أشباح شكسبير ممنوعة.

نريد أن نعرف ما نعرف،

لا أن نعرف مالا نعرف.

يا إلهي..

هل فكرة الشبح شبحية إلى هذا الحد؟

إذا كان الأمر كذلك

إذا كان الأمر كذلك

يكون شكسبير كله إنفاً بالغ الشناعة،

مما يدفعنا بسرعة لإحراق

معظم أعماله.

5. (هايرخولد)

المسرح مستحضر دوائي بالغ الخطورة.
تصور أن طبيبك قد وصف لك 0.0005 ملغ من الستيروئيد
لتأخذها خلال عام كامل،
فإذا بك تشرب هذه الكمية الموصوفة في جرعة واحدة.

المسرح سلاح خطير، يُفضّل أن لا يلعب الإنسان به.

المسرح غيث

كالنار

كالمتفجرات

كبرميل بارود.

6. (كريغ)

كنت واقفاً في كواليس «المسرح المدينة» في دوسلدورف.
فقرأت:

الكلام ممنوع قطعياً
في تلك اللحظة نُحِيلُ إليّ أنني قد
انتقلت إلى الجنة.
وفكرت، أنهم قد أدركوا أخيراً
سر الفن المسرحي.

لا إثم لم يلبثوا بعد
هذه الدرجة.
للأسف!

الكلام ممنوع قطعياً

7. (كريغ)

الأمر كله متعلق بما يبحث عنه الإنسان في المسرح:
مسرح أم أدب؟
إذا كنتَ تبحثُ عن وجبة أدبية لليلة،
فَيُفَضَّلُ أن تعود مباشرة إلى بيتك
وتعترف
بأنك قد أخطأت العنوان.

هوب!

8. (هايرخولد)

هوب! ضوء!
هوب! ضوء آخر! هوب! ضوء ثالث.
ضربات طبل متسارعة...
هوب! لسان مائل.
لسان أكثر ميلاً.
أبواب. أبواب. أبواب.
توقف.
من سيأتي عبر الأبواب؟
إنه سر.
هوب!
الممثلون ينزلون على الدرج بإيقاع سريع يشير الدوخة
غشبة المسرح تدور
إعتماد.
إضاءة العمل.
لا يوجد أحد بعد الممثلون اختفوا.
إعلان: هنذا الآن سيستبدل الممثلون بدعى شمعية.
الجمهور يقتحم الخشبة حاملاً المشاعل بأيديهم،
ويحرق الدعى الشمعية.

أُكشِن:

إنها الحياة الحديثة التي تحرق النظام البائد

تعيش الثورة!

يعيش ستالين!

بديهي أن هذا الذي نسميه مسرحاً،

ليس إلا هراء التمسرح... هو أن تفعل، وكان...

كله هراء.



9. (كريغ)

يبتسم الناس،
عندما أحدثهم عن الدمى.
إنهم يفكرون بالخيوط، بالأذرع المتباعدة، بالحركات المتكسرة.
بالأصوات الأنفية.
ولكن تذكروا أن هذه اللعبة التي تسخرون منها، تشبه الآلهة
وترقص يرباط سماوي.
إنها لا تتعفن في مسارح الدمى ذات الستائر الملونة.
لا؟

في آسيا على ضفة نهر الغانج، كانت مملكتها الأولى.
وقد بُني لها قصر في درجات، تصل حتى السماء.
ولم يُسمح بدخول القصر إلا للثقة.
الخشوع يسود المكان،
بعيداً، بعيداً، بعيداً عن ظلال الموت.

بعد عدة قرون نجد أن مملكة أسلافها قد لحق بها قليل
من الخراب وبدأ العفن يظهر في زواياها.
كما تراجع صحة الإلهة،
مما أدى إلى استدعاء الأطباء.

الطبيب: مدي لسانك! النفض! الحرارة!
انتبهي، انتبهي! فلا بد من الحذر!
الإلهة: الحذر؟ هل تدهورت صحتي إلى هذا الحد؟

الطبيب: ربما، علماً بأن الغرور ليس مرضاً.
ولكن انتبهي، انتبهي!
الإلهة: ماذا؟ الغرور؟
الطبيب: البعض يسمونه الحقيقة.
الإلهة: الحقيقة؟ الغرور...؟
الطبيب: عليك تجنب البشر!
الإلهة: الغرور. ألم أحاربه طوال حياتي،
ألم أعط بالاعتماد عنه؟ هل سأكون أول
ضحايا هذا المرض؟ لماذا؟
لربما فقدت شمول الرؤية. —
اغرب من وجهي! تصرفاً تصرفاً
صرفت أطباءهم وغرقت في التأمل
موجهة عينيها صوب السماء.
إني لا أرى شيئاً ولا أحس بشيء
ثمة شيء ما في الجو.
بعد مدة قصيرة
تلتبس الهواء النقي
المحيط بتلك الإلهة،
وكان اللبس قادم من العدم.
كانت تتوقع ذلك
فقد اخترق جدران القصر

إنسان في ثياب امرأة.
مَن الذي أجاز دعوته؟

راكعاً في الغمامة المحيطة بالإلهة،
مقترباً، مقترباً
من دون أن يُلحظ (ربما)،
لأن نظرة الإلهة
- وهذه نقطة ضعفها -

كانت موجهة صوب السماء
فقد فاتها رؤية
الضيف الدخيل،
الذي أثارت فيه
رؤية جمالها
رغبة عارمة.

فامتصه...

وتجسد الإلهي في الإنسان.
أن تكون مثلها! أن تكون هي!
ولابتكار ما يشبه الإلهي،
بنى الإنسان المعابد.
اليوم تدعى هذه المعابد مسارح،
وحلت فيها إلهة جديدة،
اسمها «النجمة».

10. (مولان)

يا مكانتي القول إن كل ما أعرفه، تقريباً،
قد تعلمته في مدرسة الميلودراما.
وكان بعض النجوم الكبار، هم فحسبه
مَنْ لفت نظري نحو ما هو جوهرى.
مثلاً: الدخول – الخروج.
لكي تشد الانتباه إليك
لا بد من أن تدك الأرض بقدميك.

دخول

(حركة مهيبية)

خروج

دخول (في دور كوركتير)
ما عدتُ أفهم هذا العالم
خروج

دخول (شكسبير، تاجر البندقية، شايлок)
عندما تدغدغوننا،
ألا نضحك؟
عندما تطعنوننا،
ألا نلتمى؟

وعندما تهيننا،
ألا يجوز لنا أن ننتقم؟
خروج

ما عدت أفهم هذا العالم.

إنك لا تُظهر التفاصيل.
سريع أكثر مما ينبغي، بطيء أكثر مما ينبغي
فماذا تفعل.

إن سر كبار الممثلين هي الأقواس الواسعة.
(.../لارتجال)

دوماً كسر، العظيم، عندما ليس رأساً
(.../لارتجال)

إنني أفكر برأسي الغامض
أبحث في رأسي المعبذب عن ذلك المكان
الذي أضاعته الأفكار...

في زمن عروض المستعمرات - في باريس عام 1931 -
عندما كان الممثل القادم من جزيرة بالي،
يلمس عينه الثالثة على جبينه،
كان مقتنعاً بأنه قد فقد تلك العين.
إنه عصر الظلمات.

11. (هايرخولد)

المشكلة:

من أين لي بشعور،
لا أملكه؟

عندما أريد أن أبكي على الخشبة،
بنموع حقيقية، ولأتمكن من بلوغ الحالة،
أجري اعتصاراً.
نوعاً من حجب الضوء،
وفجأة دموع!
وللضحك المبدأ نفسه.

تينا دي لورنزو الشهيرة
تلك المرأة العظيمة!
كانت تمتلك قدرة مدعشة
على الاحمرار،
أو الشحوب،
حسب الطلب.

12. (هايرخولد)

كيف أستطيع توليد الخوف؟

هو: أرى دياً.

أشعر بالخوف.

إني أرتجف.

غلط!

المخرج:

هو: أرى دياً.

إني أرتجف.

أشعر بالخوف.

الغلط ما زال قائماً. إذن!

المخرج:

كيف يبدو الدب؟

هو:

خطيراً.

المخرج:

أها.

هو:

أهو شاب أم عجوز؟

هنا ليس مهماً.

المخرج:

أها.

هو:

أسمح لي بتمثيل دور الدب؟

أقصد أن أسبب الخوف، كي أشعر بالخوف في داخلي؟

تفضل!

المخرج:

ولربما لكي أتوصل لحالة خوفٍ الدب مني.

هو:

حاول! تفضل!

المخرج:

(1. زمجرة)

هو:

(2. زمجرة)

(3. زمجرة)

لا خوف أبداً أين يكمن الخوف؟ أين الارتجاف؟
أنا لست ديباً! لست ممثلاً النجدة!

13. (ياامي)

النجدة! تعال، هونغ تسو، يا معلمي القادم من الصين البعيدة،
أنقلني! اشرح لي معنى كلمة عاطفة.
هل يوجد بشر بلا عاطفة؟
إذا كان إنسان بلا عاطفة
فما الذي يجعل منه إنساناً؟

قبل زمن طويل، في عصر البراءة، كان الناس يتامون
من دون أحلام، ويستيقظون من دون خوف.
ولم يكونوا قد عرفوا بعد الفارق بين:
حب الحياة وكره الموت.
فلعبوا أدوارهم بسعادة حتى النهاية،
ولكن من دون أن يتدخلوا أبداً في المشيئة الإلهية.
هذا ما رواه لي أناس أبرياء من العصور
التي لم يكن فيها مكان للعاطفة.

أتعرفه كيف يموت الإنسان؟
كان الممثل في المسرح الصيني القديم يموت على النحو التالي:
كان وهو مصاب في الصميم
يرمي نفسه في الهواء
وبعد هذه الحركة البهلوانية فقط
كان المائتة يسمح لنفسه
بالسقوط على خشبة المسرح
بحركة لولبية بطيئة...
لا شيء
سوى كومة من الحريز.

15. (رياضي وآخرون)

إن جميع الظواهر الكونية تخضع لضرورة رياضية:

يو	-	ها	-	كيو
فتح	-	انتظار	-	إغلاق
ربيع	-	صيف	-	خريف
شتاء	-	ربيع	-	صيف
خريف	-	شتاء	-	ربيع
ولادة	-	حياة	-	موت
موت	-	ولادة	-	حياة

آه يا شكسبير العزیز!

عاطفة... خوف... ظلمة... حقيقة

ما مصدرها؟

16. (هايرخولد)

هناك كرة صغيرة

من الزيت

تنزلق على الكتف الأيسر

الآن تتجمع الطاقة كلها!

ثم تتابع انزلاقها حتى الكوع

وتتجاوز الزند حتى الممصم

فوالى الأصابع وتمودا

لتأخذ طريق الكتف الأيمن

فالذراع

هابطة حتى الزند

وحتى رؤوس الأصابع!

17. (شكسبير، الملك لير)

غلوستر: إني لا أرى شيئاً. أنا أعمى.

أتعرف الطريق إلى دوفر؟

أتعرف دوفر؟

هناك توجد هضبة

خروتها الشامخة العليا

تطل بصورة مربعة على

الهاوية الفاتحة شديها.

قدني إلى مقبلة تلك الذروة

ومن هناك لن أحتاج إلى دليل بعد.

أعطلي يدك!

(صمت)

متى نصل إلى قمة هذا الجبل؟

يبدو لي أن القاع منحدر

على نحو مريع.

إدوارد: اتصت! أسمع صوت البحر؟

غلوستر: البحر؟ في الحقيقة لا أسمع شيئاً.

إدوارد: تعال يا سيدي.

هذا هو المكان. قف بهدوء!

إنه لمربع ومثير للدوخة

أن تنظر نحو الهاوية.

فالغريان التي تحلق في منتصف

المسافة إلى القاع تبدو كالجناديب...

غلوستر: أوقفني هناك، حيث نقف.

إدوارد: أعطني يدك، إنك على

بعد شبر من الحافة.

غلوستر: اتركني الآن.

اذهب! قل إلى اللقاء

ودعني أسمع خطواتك مغادراً

«تشهدي أنها الآلهة القادرة:

ها أنا ذا أمجر هذه الدنيا، ويمر أي منك أنفض

عني عذابي الأكبر ويلوأي».

(يقفز)

إدوارد: سيدي؟

غلوستر: اغرب عن وجهي ودعني أمت...

إني أتففس، أنا لم أصب بسوء

ولم أنزف.

هل سقطت؟ أم لا؟

إدوارد: انظر إلى أعلى!

غلوستر: وا أسفاه، لم يعد لي عينان.

أظن أن ساقتي أحسن مما ينبغي...

أحسن مما ينبغي...

لقد حملتاني حتى ذلك المكان

والآن أريد أن أحمل بوسي.

18. (بيتر بروك)

يحكى أن في اليوم السابع من عملية خلق العالم، انتشر الملل في كل مكان،
فشعر الرب بضرورة الإقدام على تجربة أخيرة، تكون طبعاً بمستوى إبداعاته
السابقات نفسها:

فليكن نور - أخ، سبق لي أن فعلت ذلك. وبعد وقت طويل من التمهيص
أبدع الرب المسرح.
فليكن مسرح!

وأخبر حاشيته من الملائكة عن هذا الاكتشاف قائلاً: المسرح أدق، بل وسيلة لفهم
قوانين السماء. (...) المسرح عزاء للإنسان الوحيد وسلوان للإنسان المُنشَى.

الملائكة الذين خضتهم هذه الرسالة وأثارتهم، انطلقوا طائرين ونادوا
البشر: سيكون مسرحاً قَدُموا مسرحاً مسرحاً مسرحاً

عندما تغلص البشر من الملل انغمسوا في هذه الإمكانيات الجديدة. وبسرعة هائلة
وزعوا المسرح إلى مختلف الاختصاصات: وسرعان ما وُجد الكتاب، وحقوق
التأليف، وحقوق النشر، أدوار رئيسية، وأدوار ثانوية، وكومبارس، وجمهور...
(...)

وبعد مدة وجيزة برز سؤال ملح: من هو الأهم بيننا.

وتراكمت الشجارات والتمسك بحرفية الكلمات مثل الأعشاب الضارة.
وبسبب ارتباطهم الناتج من غطل ألاعيهم للوصول إلى السلطة، كلفوا
ملاكاً ليطلب المساعدة من الرب.
ومضى الوقت

همهم، فهمت الأمر. قال الرب. يحتاجون للمساعدة إذا... آه، يحتاجون إلى حيلة،
إلى حيلة فنية. ناولني ورقة وريشة، قال الرب للملاك.
خط كلمة واحدة على الورقة، ثم طواها ووضعها في علبة متاهية الصفر
وأعطاهما للملاك.

وفوراً طار الملاك إلى عالم البشر، حيث كانوا ينتظرونه بفارغ الصبر، فاحتشدوا
حولهم بينما فتح العلبة الضئيلة وفرد الورقة الصغيرة وقرأ الكلمة.

فأهذا كل شيء؟

هل نحن في الحضارة. لا بد أن الرب في عليائه يسخر منا.
اتفجرت النزاعات والشجارات. وعادوا للتناول في أسئلة:
لماذا؟ لأي سبب؟ من أجل ماذا؟

وضاعت الرسالة الإلهية.

طوال قرون.

ونُسيت.

وذاذ يوم كان هناك ممثل شاب... سمع من جده، وهذا بدوره من جده، أن في السقيفة يوجد صندوق يحتوي على صندوق ثانٍ، يحتوي في داخله على علبة خشيلة، فتحتها ليكتشف في داخلها ورقة صغيرة مطوية، ففردها وقرأ كلمة...

■ لاداء.



ألف ليلة وليلة في أمريكا اللاتينية

Les Contes d'Eva Luna

إيزابيل ألياندي Isabel Allende

د. نظيرة الكنز



التهجد:

أهلى الكاتب الغربى اهتماماً مميّزاً بألف ليلة مدفوعاً بفريزة التطلع والرغبة فى التحرر من قواعد العقلانية المتشددة وخروجاً من طوق الكلاسيكية الخائقة، حيث ما فتى الشرق يبهج ويفرّى حتى وجد فيه الكاتب الأجنبي متعة للتفراج وفسحة للتأمل، ولم يعد ثمة خلاص غير الانفتاح على عيون الشرق حيث ترقّد عوالم من السحر والجاذبية، وحيث لا مجال للعزلة، فاكشاف الشرق كان ملهلاً لأنه غيّر تفكير الإنسان الأوروبي، وتجاوز الفكر العقلاني المتعالي إلى الوجدان العاطفي، وتعلّم الإنسان الغربي كيف يخاطب ذاته، ويستشف أعماقه بشاعرية خالصة.

أسهمت الترجمات الأوربية المختلفة لليالى العربية فى توسّع استلهاام هذا النص العالمى فى أجناس مختلفة، ولتمد هذا الاهتمام ليشمل فن الرواية بدرجة أكبر لأسباب تتعلق بخصائص الرواية ذاتها، ومن جهة أخرى لقدرتها على احتواء رؤية الشرق بكل تنوعاته العاطفية والخيالية، وقد ذهب البعض إلى القول إن كتاب ألف

ليلة وليلة هو العبادة التي خرج منها فن الرواية بكل أساليبه وطرقه (1)، وقد تم التأثير انطلاقاً من النسج على متوال حكايات شهرزاد، حيث ظهرت سلسلة من الحكايات المقلدة للحكايات الشهرزادية، لما فيها من جو عجيب وأجواء أسطورية، والنسج على غرار الحكاية الإطار، ونسج حكايات تتصور مصير شهرزاد بعد انتهاء الليالي. وفي هذا السياق ينبغي أن نؤكد أن ترجمة «غالان» Galland خلقت صدى قوياً في الأوساط الثقافية والفكرية والأدبية في فرنسا وخارجها، وأدى تنوع الترجمة واختلاف مصادرها إلى ظهور نتاج أدبي غزير ومتنوع. وتجلت التأثيرات في ثلاثة أطوار: (المحاكاة والإبداع والتجاوز)، وقد أسهمت هذه المراحل الثلاث في تطور الفن الروائي من موضوعات خيالية وعاطفية إلى اجتماعية وأخلاقية إلى فنية، أو ما يمكن أن نصلح عليه بالرواية الجديدة.

وجد الروائيون في (ألف ليلة وليلة) توحهاً جديداً في نظرة الإنسان إلى الكون وعلاقته بالوجود؛ فمغامرات السنين، وقصة علي بابا وعلاء الدين، وقصص الملوك والبسطاء تكشف عن تجاوز الحرام وكسر حذر الصمت، ولم تكن سلطة الكلام التي فرضتها شهرزاد تعبيراً مجانباً لكسر الوقت، بقدر ما كانت سلاحاً فطرياً لاحتواء الزمن، وبذلك كَوّن الكتاب فكرة معايرة عن الإبداع والفن، وبدا التمسك بالأشكال النمطية يتلاشى ليحل محله سهولة التعبير عن الذات ومن ثمة سهولة التواصل مع الآخر، وبدأت الكتابة الروائية في التخلي عن الطابع الخيالي شيئاً فشيئاً. وحاول بعض الكتاب تنويع شخصياتهم واستحضار شخصيات شرقية تواصل الليلة الثانية بعد الألف، ورحل الكتاب من أوروبا إلى أرجاء المعمورة حاملاً معه رسالة إنسانية وجمالية.

1 - ألف ليلة في أمريكا اللاتينية:

تجاوز كتاب ألف ليلة وليلة حدود القارة الأوروبية ليستقبل بحفاوة في العالم الجديد، وقد حظي بمكانة مميزة في الأدبين الشمالي والجنوبي. وصل الكتاب عن طريق الترجمات الإنجليزية والإسبانية، مع من رحل من المعجبين والمترجمين، وقد سهل التواجد الإنجليزي والإسباني شيوع كتاب ألف ليلة وليلة. كما أسهم بعض المهاجرين العرب - خاصة من سوريا ولبنان - في نقل هذا السفر والتعريف به في

العالم الجديد. وقد تأثر كتاب أمريكا بهذا السفر العالمي، وقد أخذ التأثر منحنيين؛ الأول حاول فيه الأدباء النسيج على منوال الحكايات الشهريزية - من حيث الخصائص البنيوية والأسلوبية - أما المنحى الثاني فقد حاول فيه المبدعون تصوّر مصير شهرزاد بعد الليلة الواحدة بعد الألف. ولم يبق الاهتمام الروائي في الغرب حكراً على الرجال؛ بل ارتفعت بعض الأصوات الأنثوية تحاول السير على نهج شهرزاد المشرقية، ومن ثمة رسم صورة جديدة لهذه الأثى بقلم أنثى.

كتب إدغار آلان بو (Edgar Allan Poe) (1809/1849) سنة 1845 قصته الليلة الثانية بعد الألف (The Thousand and Second Tale of Scheherazade)، وأعاد صياغة القصة الإطار بطريقة ساخرة؛ فبعد العفو عن شهرزاد تتطوع في الليلة الثانية بعد الألف لتتم حكاية رحلات السندباد التي كانت قد روتها لشهریار سابقاً، وقد أثرت هذه الحكاية بمغامرات وأحداث خارقة واكتشافات جديدة، ولكن شهریار يبدي امتعاضاً وعدم الرضا بما ترويه، فيقرر القضاء عليها وتسلم شهرزاد لمصيرها (1). وقد احتاج الكاتب الأمريكي إلى إطار قصصي تخرج منه شخصية غارقة في تكوينها الثقافي المعايير كشخصية شهریار الشرقي المنسجمة فقط مع أفقها الخرافي، ليعبر عن تقدم العصر وغرابة العلم وبالتالي عن شرق غارق في الفرائية والخرافة، وغرب منفتح على التجارب والحقائق والمكتشفات العلمية، وعليه يمكن القول إنها بداية التحول في توظيف نص ألف ليلة وليلة وفي تعامل جديد مع شخصية شهرزاد، ومن ثمة في العلاقة بين الشرق والغرب، أي من الانبهار والانجذاب إلى الاستلاب وفقدان القدرة على الكلام والتبليغ، وهو نتيجة طبيعية آلت إليها شهرزاد بعد الانتهاء من سرد حكايات السندباد الجديدة. كما يعكس التوظيف أحياناً موقفاً من الموروث الشرقي يتسم بالاستخفاف وسوء الفهم. وهذا ما نلمحه في بعض العبارات غير المفهومة التي كان ينطق بها شهریار من حين لآخر على امتداد المتن القصصي. وقد يرجع في جانب آخر إلى الخصائص الجمالية التي تميزت بها الكتابة القصصية عند بوف.

واصل مارك توين: Mark Twain (1835/1910) أسلوب السخرية والاستخفاف في قصته الليلة الثانية بعد الألف من الليالي العربية التي كتبها سنة

1883 وهي حكاية هزلية تسخر من ألف ليلة وليلة وغرائبية أحداثها وأشخاصها، ويتصور فيها الكاتب مصير شهرزاد بعد انتهاء الليالي، حيث ترسل إلى الجلاء، لكنها تحتال ليستمع الملك إلى حكاية جديدة، وتمر الليالي ويظل الملك يستمع إلى حكاية بعد أخرى ليموت جلالاً بعد آخر، ثم يموت شهریار وبعده أكثر من ألف ملك آخرين (2).

وتنثر المخيلة الشعبية الشرقية في روايته «هكليري فن» التي كتبها سنة 1884 وقد قاده الاهتمام بالتراث الشعبي الأمريكي إلى الاهتمام بحكايات ألف ليلة وليلة، حيث يتجلى عالم شهرزاد الساحر كمزيج من العجائبية والواقعية، ويتجلى التأثير بالقصة الإطار في مقطع من روايته في خضم الحديث عن تاريخ الاستبداد، حيث يخبر البطل (هكليري) صديقه الزنحي (جيم) عن الملك هنري الذي يقتل زوجاته، ويتضح من خلال الاستلزام إبراز تسلط الحكم هنري الذي لا يختلف عن شهریار فتاريخ الاستبداد واحد وإن اختلف الإطار. ثماني والمكان. وقد مزج «توين» من خلال هذا العمل الروائي التاريخي بالحرفي لتأنيدهم واقعية الأحداث. وعلى الرغم من رحابة الرؤية لدى الكاتب إلا أنها لم تحفظاً بالرؤية نفسها التي تجلت عند «بوء» أي منح العرب القدرة على التمييز والظهور، وسجن الشرق وراء قضبان الخيال والمحرم والعجائبية.

دشنت (ألف ليلة وليلة) في أمريكا عصرًا من المثاقفة وتوحد مرحلة من العطاء الفكري والفني جعل الأدباء يحاورون هذا التراث، ويرسمون من خلاله صور الشرق المختلفة، وإن أخذت الصور في البداية طابع السخرية والتهكم فلأنها تعبر عن فضاي العصر السياسية والاجتماعية، إذ سرعان ما تأخذ أبعاداً جديدة لدى الجيل الثاني من كتاب أمريكا.

وصلت طلال ألف ليلة وليلة إلى أمريكا اللاتينية بوجهها الإنساني والجمالي من خلال مصاد كثيرة أبرزها الوجود الإنساني في الحرء الجنوبي من هذه القارة، ومختلف العلاقات الأدبية التي قامت بين الفارين - أوروبا وأمريكا - انطلاقاً من الرحلة أو النجارة أو الحرب ولعل أبرز شخصية تأثرت ببصر ألف ليلة وليلة الشاعر خورخي نوبس بورجيس (Jorge Luis Borges) (1986/1899) «وتجلى

الأثر إبداعياً من خلال استلهاهم الليالي العربية في شعره، ونقدياً من خلال سلسلة من الدراسات حول كتاب ألف ليلة وليلة» (3).

كما حظيت شهرزاد بمكانة مميزة في روايات الكاتبة الشيلية إيزابيل أليندي Isabel Allende جمعت فيها بين عجائبية الليالي العربية وواقعية الكتابة؛ أي الجمع بين أحداث ووقائع غير مألوفة مع أخرى طبيعية ومفرقة في الواقعية، وتمكنت من خلق أنموذج أنثوي يحيل على شهرزاد أمريكا اللاتينية.

تتحول طاقة الحكيم الشهرزادي عند الكاتب «دانيال مكسيمين» Daniel Maximin إلى منقذ - ليس من بطش شهريار كما في الليالي - من إعصار من جنوب أمريكا اللاتينية في روايته (الجزيرة وليلة L'île et une nuit) (4)، فطوال سبع ساعات يحكي السارد متحفياً خلف صورة الراوية شهرزاد، ويتمكن من استجماع كل طاقات الحكاية في مواجهة الخوف، والدمع، خلال الساعات التي استغرقها الإعصار. وقسم الكاتب روايته إلى سبعه فصول واسمغرق زمن الحكى سبع ساعات، واعتمد تقنيات حديثة مساعدة في حكيه وعاص في أساسه يكون أمريكا اللاتينية. وعليه يمكن القول إن الرواية في أمريكا اللاتينية استمدت من نص ألف ليلة وليلة من حيث الموضوعات والأساليب والأبيح، وحقق من خلال التفاعل مع هذا النص تطوراً نوعياً أهل بعض كتابها إلى أن يحاور متحهم الروي حدود قارتهم، وينتشر في كل القارات متجاوزاً الحدود اللغوية والجغرافية والسامية ومحققاً بعداً عالمياً.

2. ألف ليلة وليلة في إبداع «إزابيل أليندي»:

اختارت الكاتبة الشيلية «إزابيل أليندي» (5) (أسلوب الحكاية لتسج على موال شهرزاد الليالي العربية حكايات أخرى تقوم بروايتها بظلة روايتها «إيفا لينا» (Eva Luna)، وقد عونت روايتها «حكايات إيفا لينا» (Les Contes d'Eva Luna) وتضم هذه الرواية ثلاثاً وعشرين حكاية مذبحة بحكاية إطار، ولا يمكن فهم الإطار العام الذي بيت عليه هذه الرواية إلا بالرجوع إلى الرواية السابقة (Eva Luna) التي تناول حياة هذه البطلة في بلدتها الصغيرة «أكوا سانتا» (Agua Santa)، حيث تلغني بالناتح «رياض الحلبي» يقدم لها كتاب ألف ليلة وليلة في أربع مجلدات كبيرة مغلقة بحل أحمر، فرأت بظلة الرواية هذه المجلدات عدة مرات، وشاب بينهما علاقة حميمة، وقد عثرت عن ذلك صراحة «لا أدنى كم مرة فرأت هذه

الحكايات...» (6) وتشعر بعد القراءة بخدس غريبه سيكون قدرها أن تحكي قصصاً تشبه قصص شهرزاد، وتستمكن من إحداث لقاء بين عالَمين (عالم ألف ليلة وعالم أمريكا اللاتينية) لتكون شهرزاد أمريكا اللاتينية كما هو مدون في الغلاف الخارجي للرواية. (7) وفي الوقت نفسه تجمع بين هذه البطلة وبين الصحفي الألماني رولف كارلي (Rolf Carlé) القادم إلى بلدها علاقة عشق مميزة. وتواصل الكاتبة تفاصيل هذه العلاقة المميزة في رواية حكايات إيفا لونا؛ حيث يتحول الصحفي إلى شهريار والبطلة إيفا إلى شهرزاد، وتبدأ تفاصيل حكايات جديدة تشبه حكايات الليالي العربية، ولكن تحكيها شهرزاد أمريكا اللاتينية.

عالجت الكاتبة في هذه الرواية جملة من الموضوعات ذات الطابع الاجتماعي والسياسي والنفسي، وحاولت من خلال استلهاهم جو الحكيم الشهرزادي أن تتحدث عن آمال أمريكا اللاتينية وآلامها معتمدة كل تقنيات الحكيم مازجة بين الجد والهزل والحزن والضحك والحنين والغضب.

وأوضحت في قصصها قيمة الكلام وقدرته على التعبير وإثبات الوجود ومواجهته العنف والموت، كما في القصة الأولى كلمتان (Deux mots)؛ حيث تبيع بليسا (Belesa) الكلمات كي تعيش وهي في ذلك تلتقي مع شهرزاد في اعتماد الكلمة سلاحاً من أجل الاستمرار والبقاء، وإن اختلفت طبيعته ومصدره ووظيفته. وتتجلى ملامح شهريار في شخص دكتاتور يهدد النساء ويرفض وجودهن في القصة الثانية والعشرين القصر الخيالي (Le palais Imaginaire)، وتتمكن المرأة في الأخير من كبح جماح هذا الدكتاتور المتغطرس. وتحيل الكاتبة عبر قصصها إلى قيمة الحب وتقدم نماذج مميزة في العلاقات العاطفية كما في قصة ماريا البسيطة (Maria la simple). وتفتح الرواية على موضوعات معاصرة مثل الكوارث الطبيعية ومواجهة الموت والإصرار على الحياة كما في خلقنا من طين (De boue nous sommes faits). وتعيد الرواية صياغة ثلاثة أسئلة جوهرية: (الكلمة، والأنثى، والحب) في مواجهة: (الصمت، والرجل، والعنف).

3. أثر الليالي في رواية حكايات إيفا لونا:

أعادت الكاتبة الشيلية إنتاج نص روائي جديد يستند إلى نص الليالي في بنيتها الشكلية وبعض موضوعاته، ولكنه يختلف عنه في طريقة تقديمها وتنويع الحكايات

والتركيز على البعد الواقعي للحكاية، وقد تمكنت الروائية من استخدام كل التقنيات في روايتها ويمكن أن نقصها كما يلي:

1 - مستوى تجلي نص ألف ليلة وليلة: تتجلى العلاقة بين الرواية ونص ألف ليلة وليلة من خلال ما يلي:

أ/ العنوان بين سلطة الحكاية والأنتى: اختارت الكاتبة عنواناً مميزاً حكايات إيفالونا (Les Contes d'Eva Luna) يحرك في القارئ مخزون ذاكرته ويربطه بنص روايتي سابق، فهو يتكون من شقين: حكايات واسم شخصية أثنوية «إيفالونا»، وإن كان التجلي غير مباشر يتضح من خلال الشق الأول (الحكي)، ومن خلال إسناده في الشق الثاني إلى أثنى. وعليه فنحن أمام علاقة غير طبيعية تجمع بين هذا النص ونص الليالي العربية وسرعان ما يحى الغموض عند قراءة تصدير الرواية وخاتمتها، حيث نجد إحالة مباشرة على نص الليالي العربية. وإذا عدنا إلى العناوين الفرعية التي اختارتها الكاتبة نجد تجلياً صريحاً لبعض الموتيمات التي تربط النص بالليالي منها: عنوان القصة الأولى (Deux mots) الذي يحيل مباشرة على قيمة الكلام وفاعليته، وعنوان القصة الخامسة «ذهب طوماس ماركا» (L'or de Tomas Varga) وفي القصة الثانية والعشرين (Le palais Imaginaire)، وما يمكن ملاحظته بالنسبة إلى عناوين القصص أنها في مجموعها أسماء لأبطال القصص وهي في معظمها شخصيات أثنوية، وهي في مجموعها تحيل على هذه الموضوعات (الأنتى والكلمة والمحبة والرحلة).

ب/ بناء الرواية الفني: تتكون الرواية من قصة إطار، وتتوالى بعدها ثلاث وعشرون حكاية، وكل حكاية مستقلة بذاتها، ونجد في بعض الحالات علاقات بين الحكايات من خلال تدخل الراوية أو أحد الشخصيات المرتبطة بها (الصحفي أو رياض الحلبي). وقد أظهرت الكاتبة حكاياتها بإحالة مباشرة على الليالي العربية في بنية الافتتاح والاختتام التي اقتطعتها من ألف ليلة وليلة.

أما القصة الإطار فهي قصة الراوية والصحفي، حيث تقدم في إطار حميمي يجمع بين الشخصيتين، ويتحول الصحفي إلى شهريار مطالباً بالحكاية، وتتحوّل البطلة إلى شهرزاد راوية حكايات جديدة لم يستمع إليها شهريار الجديد «أحك قصة

لم يسبق أن رويتها لأحد» (8). وتنتهي الحكاية الإطار في هذه الرواية بإمضاء «رولف كارلي»، لتبدأ حكايات إيفا في موضوعات مختلفة؛ حيث تتخفى الراوية وراء ضمير الغائب لتروي مجموعة من الحكايات الواقعية والعاطفية والخيالية، وتحاول أن تقوم بالوظيفة نفسها التي قامت بها شهرزاد؛ أي أن تشفي رولف من العنف الذي عرفه في حياته.

ويؤدي صوت إيفا وظيفتين فهو صوت يحكي من جهة ويهدئ رولف من جهة أخرى (9)، ويتضح ذلك جلياً في آخر قصة الأخيرة عندما تتدخل الراوية وتتمنى أن يستفيد رولف من هذه الرحلة ويشفى من كل جراحه القديمة، وهي في هذا تلتقي مع شهرزاد في علاجها لشهريار من خلال سحر الحكاية، ويتضح مسعى إيفا جلياً في آخر حكاية «وأنا بجانبك، أنتظر أن تتم هذه الرحلة في أعماقك أنت» وأن تشفى من جراحك القديمة. وفي اليوم الذي تتمكن فيه من تجاوز كل الكوابيس، نستطيع من جديد أن نمشي معاً يبدأ بيدك كما كنا في السابق» (10).

هناك علاقة بين النص الأصلي والنص الجديد في ساء الحكايات وتناسلها والتداخل بين الساردة وبين أبطال الحكايات فكما تنامي شخصية شهرزاد مع بعض الشخصيات الأنثوية في حكاياتها تنامي إيفا مع بعض بطلاتها كما في قصة (ماريا البسيطة) و(كلاريسا). وقد استعادت الكاتبة من مرونة الشكل الروائي وبنت روايتها على نسق الليالي العربية، وكما استفادت من جو الحكاية الشهرزادي وموضوعاته وبدا سحر الشرق واضحاً في حكيها، لذا فمن الناحية الفنية يجهد القارئ نفسه أمام حكايات تشبه حكايات الليالي ورواية تشبه رواية الليالي.

ج/ التناص: دبجت الكاتبة الرواية بمقطعين من الليالي العربية يمكن أن نصلح على تسميتهما ببنية الافتتاح والاختتام؛ حيث تضع هذه البنية القارئ مباشرة بين ألف ليلة وليلة، وبنية الافتتاح توضح حال شهريار وهو ماضٍ في انتقامه الدموي وقد أتى على كل نساء المملكة، وهنا تتقدم ابنة الوزير شهرزاد لتتخذ المملكة، فينبغي أن نسمع إليها» (11)، أما بنية الاختتام فقد اختارت الكاتبة اللازمة التي تكررت في نهاية كل ليلة لتنتهي بها روايتها: «وَأَدْرِكُ شَهْرزَادَ الصَّاحِ فَسَكَنْتُ عَنْ الْكَلَامِ الْمَبَاحِ» (12). وقد مهّدت البنية الأولى - شكلاً ومضموناً - لفعل الحكاية من خلال رواية مجموعة من الحكايات، كما أوصلت البنية الأخيرة فعل الحكاية إلى نهايته.

تتجلى التفاعلات النصية بين الليالي والرواية من خلال تواتر بعض موضوعات مثل: (المغامرة والرحلة والمرأة) التي تردت في الليالي، وأعدت الراوية حكيها في الرواية، وفي بعض العناوين الفرعية للقصص: مثل القصر الخيالي وفي حضور بعض الشخصيات الشرقية مثل: رياض الحلبي الذي كان له فضل في إهدائها كتاب ألف ليلة وليلة كما سبق ذكره، أو شخصية الهندي «الماي» في قصة (Walimai). وقد استأهمت الكاتبة الروح الشرقية من خلال ذكر أماكن تفتتح على السحر والجادية كبنفاد في قصة (Haute considération)، أو من خلال استعمال ملفوظات تحيل مباشرة عليه من مثل: (كنز السلطان)، و(القصر الخيالي)، و(الجارية)... إلخ. ويمكن أن نوضح العلاقة بين نص ألف ليلة وليلة وحكايات إيفا لونا كما يلي:

النص	ألف ليلة وليلة	حكايات إيفا لونا
الثابت	القصة الإطار - الحكايات - الراوي والهجروي له موضوعات للحكي: الحب والمغامرة والرحلة...	القصة الإطار - الحكايات - الراوي والهجروي له - الليل، موضوعات للحكي: الحب والمغامرة والرحلة...
المتغير	القصة الإطار ثلاثية وتظهر شهرزاد كمخلصة. عدد الحكايات كثير ومتنوع تنتهي بالعمود عن الراوية.	ثلاثية، في مكان حيمي وشاعري يجمع بين البطلة والصحفي. إيفا لونا فتاة بسيطة من العوام. عدد الحكايات محدد (23). النهاية مفتوحة.

يتضح مما سبق ذكره أن هناك تجلياً مباشراً لنص ألف ليلة من حيث مشابهة النص في مادة الحكي وتقنية توالده، واختلافاً من حيث أوضاعه وبعض موضوعاته وأبعاده. ويتضح مما سبق ذكره:

1 - التشابه الحاصل في البناء العام للنصين، وبين حكاية وأخرى سواء أكان سطحياً أم عميقاً.

- 2 - تكرار بعض الموضوعات والموتيفات في أغلب الحكايات في النصين، واعتماد تقنية الاستطراد داخل الحكاية.
- 3 - اختلاف في حال الراويين وكثافة الحكوي ونهايته، وهذا ما يجعل النص الأول أصلاً والنص الثاني فرعاً.

2 - مستوى التفاعل وتطوير نص ألف ليلة وليلة: استطاعت الروائية أن تخضع النص الرحم لمختلف أنواع التفاعل والمطوعة، وقد أنتجت هذه المطوعة نصاً روائياً جديداً أبنى على هيمنة موضوعات ثلاثة هي الكلمة والأنثى والرحلة، وقد عمدت الكاتبة إلى ثلاث تقنيات هي «التشابه والاختلاف والمفارقة»، ومن خلالها قدّمت نمطاً جديداً من الحكايات، ويمكن أن نوضح ذلك كما يلي:

أ/ بنية التشابه: الأنثى/ الكلمة: تبرر بنية التشابه بين الشخصيات والموضوعات الحكوي، فنحن أمام راوية ومستمع كما في الليالي العربية، وتكرر الموضوعات نفسها: قصص الحب والمغامرة والرحلة وإذا كان الحب محور الليالي وموضوعها الأثير فإنه كذلك في هذه الرواية فلا تكاد تخلو قصة من موضوع الحب والمرأة. وتقدم الراوية نماذجها الأنثوية في جرأة ودون انحياز لجنس مثلها في ذلك مثل شهرزاد.

وإذا تأملنا النصين نجد تماثلاً على مستوى الجمع بين موضوعين رئيسين هما (الأنثى والكلمة)، سواء أعلق الأمر بحكايات شهرزاد أم بحكايات إيفا. وفي عرضنا لكيفية صياغة هذين الموضوعين سوف نستفيد من التقنيات التي درست من خلالها الباحثة «فريال غزول» (13) بنية الحكاية الإطار يتعلق الأمر بالشفرة الشبقية والبلاغية، ونستثني الشفرة المعنوية لعدم بروزها في النص الروائي:

1 - الشفرة الشبقية: وهي سلسلة الصور المرتبطة بالمجال الجنسي في بعده البيولوجي والاجتماعي والنفسي. وتتضح في القصة الإطار لهذه الرواية؛ حيث تفتح على مشهد حميمي جمع بين (لونا ورولف)، وتتواصل مشاهد الحب والإثارة مع تناسل بقية الحكايات، ولعل أوضح الأمثلة على ذلك قصة المراققة الصغيرة (La petite Perverse) وزوجة القاضي (La Femme du Juge)، و(القصر الخيالي)؛ حيث تقدم الأنثى مقدمة فاعل وكفادر، وهناك تشابه بين أنماط العلاقات العاطفية بين

الجنسين في الرواية ونص ألف ليلة وليلة ويمكن أن نختصرها في نمطين الأول يبدو غير طبيعي ولا يحقق الانسجام والثاني طبيعي ويحقق الانسجام.

- العلاقة الشاذة وغير المتكافئة ونجد فيها إما (حب - جنس) أو (جنس - حب).

- العلاقة الطبيعية المتكافئة ونجد فيها (حب / جنس) أو (جنس / حب).

وقد نتج عن هذا كذلك تشابه في تناول موضوع الخيانة وإعادة للقصّة الإطار في حكاية الدكتاتور المحسن في قصره الخيالي، كان مثل شهريار يكره النساء ويعتبر الحب أخطر ضعف، وكان يعتبر كل النساء - عدا أمه - منحرفات بالطبيعة؛ لذا ينبغي أن نكون حذرين وأن نبتعد عنهن» (14). لم يعرف في حياته امرأة إلى أن قدمت (Marcia Lieberman) غيرت حياته ولكنه مع ذلك بقي حذراً محترساً، فذات ليلة استيقظ مذعوراً، واثابه شعور غريب وأحس أنه قد يتعرض هو الآخر للخيانة فتوجه مسرعاً نحو غرفتها: «نهض من فراشه مذعوراً وقلبه يحق بشدة لكنه وجدها نائمة في السرير، جارية بيضاء شعرها الطويل يغطي وجهها» (15).

تقدم الكاتبة علاقات جديدة في سياق مختلف لا يوحى بالتدمير وإنما ينسجم مع الظروف الجديدة، حيث تتجاوز فكرة الحياة والإغواء والعقدة والانتقام وتعوضها بموضوعات جديدة هي الحب في مواجهة الظلم والمفى والموت كما في قصة (L'oubli au plus profond de l'oubli) «الظلم واللامساواة والعنف لا يمنعان من خلق قيم عميقة ومميزة بين اثنين يستطيعان النضال وتغيير العالم» (16). وقد يتجاوز الحب الفوارق الاجتماعية كما في قصة هدية لأعز حبيبة (Cadeau pour une bien aimée). وعليه يتضح أن هناك علاقات بين موضوع الحب في الليالي العربية وفي حكايات أليسي وهو أمر طبيعي لأن ما يحكم هذه العلاقة هو جملة من الركائز البيولوجية والنفسية والاجتماعية وهي تكاد تشابه في كل زمان ومكان. وعموماً فإن الشفرة الشبكية كما قدمت في النص تؤدي وظيفة اللذة أو العلاج أو التفتير. ومن هذا المنطلق برز نوعان من الحكايات: الحب الجسدي حيث يكون فيه الطرفان ضحية وضع اجتماعي أو مرض نفسي، والحب العفيف حيث يكون بديلاً للقهر والعنف والمفى، وقد أبانت الكاتبة من خلال هذه الشفرة على أن الأزمة الحقيقية هي أزمة حب لا جنس في المجتمع؛ أي نقص في التواصل، وجميع أشكال

الحب لا تبرز القهر المفروض على الأنثى فحسب بل هو قاسم مشترك بين الطرفين سواء أكان جنسياً أم اجتماعياً أو سياسياً.

2 - الشفرة البلاغية: يحرص فعل الحكيم على توضيح كيف تستطيع الحكاية أن تغير الحياة، ففي الليالي استطاعت الحكاية أن تغير سلوك شهريار، لقد تحول المتخيل إلى كلمات وهي بدورها إلى علامات للوجود. و تجد ألف ليلة وليلة بين الكلام والحياة مساحة سحرية، فالمدة أو الكلمة، والحياة والموت هي عبارات لحقيقة واحدة هي الوجود (17). ويتردد الأمر نفسه في الرواية حيث تحرص الكاتبة على الجمع بين الكلمة والحياة من خلال التركيز على الراهن أي القصص الواقعي، وإبراز صورة المرأة اللاتينية في جرأتها وعلاقاتها واستخلام آليات القص باعتبارها يقدم لقمة أو معرفة أو حرية.

وتتضح سلطة الكلمة في القصة الإطار عندما ينوحه رولف إلى الرواية بهذه العبارات: «إنك تفكرين بالكلمات» هي بالنسبة إليك حيط غير متناه، تنسجينه كما لو أن الحياة تنسج من خلال الحكاية (18) وتحرص الرواية على تأكيد فاعلية الكلمة وسلطانها عندما تشرع في سرد حكايتها لرولفه فهذه بليسا في القصة الأولى تبيع الحكايات من أجل أن نعيش، وقد استطاعت من خلال امتلاكها سحر الكلام تغيير وضعيتها الاجتماعية، وتقع في قصة (Tosca) موريزيا (Maurizia) أسيرة كلمات عاشقها وترك زوجها وابنها. ويؤكد (والماي) في السياق نفسه أن: «الكلام والإشارة هما وسيلتنا التفكير بالنسبة إلى الإنسان. ينبغي أن نحافظ على الكلام حتى وإن كان بلا جدوى، هذا ما علمته لأبنائي، حتى وإن كانت نصائحي لا تسمع دائماً» (19)، وعليه فإن الكلام يحقق الوجود بينما يحل الصمت على الموت، ويدرك قارئ حكايات لونا تلازماً بين الحياة والكلام والصمت والموت، فيمكن القول: «إن الكلام بالنسبة إلى الصمت كالحياة بالنسبة إلى الموت. ويصبح استمرار الحياة كفاً لا ينقطع ضد الصمت. فالحياة تؤسس على قمع غريزة الموت، كما أن الكلام يؤسس على قمع الصمت» (20). وقد تمكنت شهرزاد من تحويل شهريار عن طريق الكلام المباح وحاولت «لونا» من خلال سلسلة الحكايات أن تحل حنوها.

ب/ بنية الاختلاف (شهرزاد/لونا): تمكنت الكاتبة من أن تطوّر الشخصية الأنثوية شهرزاد وأن تقدمها في صورة جديدة تختلف تماماً عن تلك الصورة التي

تشع في الليالي العربية، وبدا الاختلاف واضحاً عندما أسندت الحكيم إلى شخصية أمريكية (لونا) بطله روايتها السابقة وحاولت أن تكسبها بعض خصائص الأميرة الشرقية، كالقدرة على الحكيم والثقة بالنفس، ونستطيع القول إنها أرادت من خلال النموذج الشرقي أن ترسم صورة شهرزاد أمريكا اللاتينية، ويتضح من خلال ما سبق ذكره اختلاف جوهري بين الشخصيتين، ويمكن أن نوضحه كما يلي:

إيفا لونا	شهرزاد
- شخصية روائية من عائلة بسيطة.	- ابنة وزير أي تنتمي إلى طبقة راقية.
- تعيش في قرية.	- تعيش في قصر.
- قرأت كتاب ألف ليلة وليلة.	- قرأت كتب التاريخ والأدب.
- تحكي لتسبيل عشيقها (رولف).	- تحكي لتقذ بنات حنسا
- تحكي لرجل عادي (صحمي).	- تحكي لسلطان (شهریار)
- تحكي دون تهديد.	- تحكي تحت تهديد.
- تحكي عدداً محدداً من الحكايات (23).	- تحكي عدداً كبيراً من الحكايات
- نهاية الحكاية مفتحة	- تنتهي الحكاية بالمغفرة.

يبدو أن هناك اختلافاً كبيراً بين الشخصيتين إلا أن الاستدعاء يقع في ظل ظروف جديدة اجتماعية وسياسية تميز هذا الجزء من القارة الأمريكية، ولا شك أن اختيار شهریار مختلف ينتمي إلى طبقة عادية ويمارس الصحافة سهل مهمة نقل الواقع وتصويره، فإذا كانت شهرزاد ترصد الوقائع من برج شهریار العاجي فلان لونا ترصده من خلال معاينة مباشرة.

حرصت الكاتبة الشيلية في استلهاهم جو شهرزاد على الإقرار بأهمية الكلمة والأثر على حد السواء في رسم معالم التغيير، حتى وإن كانت شهرزاد تنتمي إلى طبقة راقية، إلا أن ما يجمع بين البطلتين هو نضال في مواجهة شيخ القهر بكل مستوياته.

ج/ بنية المفارقة: الكتابة السحرية الجديدة: تمكنت الكاتبة الشيلية من إحداث مطاوعة واسعة في أكتائها على نص الليالي، ويتضح ذلك في محاولة تقديم تجربة

في الكتابة الروائية النسوية تحاول أن تجمع بين التراث الإنساني والراهن في نوع من الواقعية تشيع في أدب هذه المنطقة هي الواقعية السحرية، وتؤكد الروائية من خلال بطلتها على قدرة الحكاية على تغيير الواقع إذا كانت صادقة ومتميزة وكانت مصدراً للمعرفة بالذات والجماعة، إذ يتحول الواقع إلى حكاية ثم تعود الحكاية لتغير الواقع، فسؤال الكلمة الذي طرحته الكاتبة هو في حقيقة الأمر سؤال الكتابة، ومن خلال هذا السؤال تتضح المفارقة بين النصين والشخصيتين، إذ تحاول الكاتبة من خلال بيتها (الجغرافية والاجتماعية والسياسية) أن تقدم نموذجاً في الكتابة يبدو من عنوانه أنه قديم، ولكن عندما نقرأ الحكايات نحس بسحر الكتابة الواقعية، وتماهياها مع فنون كثيرة.

3- مستوى إشعاع النص الجديد (حكايات إيفا لونا) حاولت الكاتبة الشيلية من خلال اتكائها على ثلاثة (الأثنى، والحكاية، والحب) أن تعالج من متفاتها جملة من القضايا الاجتماعية والسياسية التي ترتبط بأمريكا اللاتينية بوجه عام ويلبها على وجه الخصوص، وقد ارتبط الحكى في هذه الرواية بالواقع من خلال مؤشرات مباشرة ومكثفة، وعموماً يمكن أن نلخص أهم الأبعاد التي سمت أليندي لإبرازها في ما يلي:

أ/ البعد الاجتماعي: ويتضح من خلال التركيز على الصور المتكررة للفقر والبؤس، حيث تدخلنا الكاتبة الجغرافية المميزة لهؤلاء وسمتها الأساسية هي (الفقر/المرض/الفقر)، وتعد القرية نقطة استقطاب تجتمع فيها نساء بالسات، ويرتبط التوظيف بمجموعة من القيم الاجتماعية تدعّمها تراتبية العلاقات، فهناك اختلال في هذه العلاقات؛ فئة قليلة تملك وأخرى تتعرض للموت، وهذا ما يعبر عن غياب القيم واضمحلالها وإدانة تاريخية للمادية.

صوّرت من جانب آخر كيف يتم تجاوز الطبقة من خلال قصة حب جمعت بين طبقتين مختلفتين كما في قصة (هدية لأعز حبيبة)، وأبرزت أن الكلمة يمكن أن تقرب بين طبقتين كما في القصة الأولى (كلمتان)، حيث يتمكن الجنرال من شراء كلمات «بليسا» وتحقيق الانتصار السياسي. وعليه يمكن القول إن إضاعة الجوانب الاجتماعية كان من خلال التركيز على فاعلية ثلاث عناصر هي: (المرأة، والكلمة، والحب).

ب/ البعد السياسي: تنفتح الحكايات على موضوعات سياسية هامة كالدكتاتورية والمنفى والحرب الأهلية، وتدين الكتابة من خلال الحكايات الدكتاتورية باعتبارها استبداداً وقهراً، وقد نتج عنها نفي الكثير من النشطين خارج الوطن، وتحيل الكتابة إلى مرحلة تاريخية صعبة عاشها الشيلي في عهد «بينوشي» وأذياله ففي قصة (النسيان في أعماق أعماقه) تزيل اللثام عن ممارسات فاضحة ضد الرجل والمرأة على حدّ السواء؛ فقد أشارت الرواية إلى آثار التعذيب الكهربائي على جسد (Ana). وأوضحت من خلال كلماتها أن الخوف والذعر أعظم من اللذة ومن الحب وأعظم حتى من الوفاة (21) ولا تجد الكتابة لهذا العنف علاجاً سوى المرأة، ويتضح ذلك في قصة (القصر الخيالي) إذ يتحول الدكتاتور إلى رجل وديع، وتظهر هذه الأخيرة كمتنفس وكأفق سياسي يصبح حقيقة في نهاية الرواية ومع ذلك يبقى خطاب العدالة هو خطاب اللذة. ويبقى الإطار العام الذي تقدمه سلسلة الحكايات هو عالم ستمته العنف ومؤسسات ستمتها الفوضى وشحصاب أنثوية تلتقي مع الرواية، وتتقاسم الحدود الزمانية والمكانية نفسها (22) وعليه يمكن القول إنه لا تجاوز للدكتاتورية والمنفى سوى بالمرأة والكلمة لأنهما يحققان الحرية بكل مستوياتها.

ج/ البعد الجمالي: طرحت الرواية جمالية الكلمة وقدرتها على تعبير الأوضاع والظروف، وقد انطلقت منها في ديساحة القصة الإطار وفي مصامين بعض القصص الفرعية التي تضمنتها الرواية (كلمتان / والماي)، وهي بذلك تنبه إلى قيمة الحكيم الأثثوي وفاعليته وصرورة تواصله واستمراره من خلال الفعل الروائي، ومن هذا المنطلق فهي تتفق مع ابن الشيخ في أن الوظيفة الأساسية لشهرزاد هي حماية الكلمة، فهي تواجه الموت ليس لإنقاذ نفسها من برائنه، ولكن لكي تحافظ على لذة الكلام (23).

وسعت الكتابة على امتداد المتن السردي أن تقيم نوعاً من المعادلة بين الحياة والكلمة، وبين الإنسان والكلمة، وركزت على خصوصية الكلام باعتباره نتاجاً فردياً تنجلي من خلاله خصوصية الفرد. وأبرزت في سياق آخر جمالية الكتابة وسحرها كما في مفتاح قصة «الحياة التي لا تنتهي» La Vie qui n'en finit pas ، ففي كل حكاية هناك حكاية أخرى تنمو في الوقت نفسه عندما تقوم بسردها، لتبقى حيصة إلى حين (24).

وعليه يمكن القول إن عنوان الرواية وبناءها يوحيان بارتباط حميمي بآليات الحكيم ولكن الكاتبة حاولت أن تمزج بين سحر الحكاية كما تجلت عند الإنسان منذ الأزل وبير واقعية الحدث، لتشكل في نهاية المطاف ما يمكن أن نسميه الواقعية السحرية. ومما سبق يمكن أن نسجل هذه الملاحظات:

1 - تمّ توظيف البنية العامة لألف ليلة وليلة، ولم تقف الروائية عند التقليد؛ بل أجرت تغييرات عليها بهدف خلق حكايات جديدة من أمركا اللاتينية لا تنسخ الأصلية وإنما تتواصل معها.

2 - الاستعانة بالحكاية لتصوير الواقع، ورصد معاناة الفقراء والمقهورين في كل زمان ومكان، والتعبير عن الراحن من خلال العودة إلى الماضي وتضمين الحكاية للإيهام بواقعية الأحداث.

3 - ثمة علاقة حميمة بين المرأة والكلمة والحب لأنهم يشدون التواصل، فما يجمع بين هذه الثلاثة الجمال والتجور والتواصل معص الطر عن طبيعة هذه الثوابت بالنسبة إلى المرأة أو الكلمة أو الحب.

4 - نحن أمام أمرودح جديد يمكن أن نسميه شهبزاد أمريك اللاتينية أو شهبزاد الواقعية السحرية.

خاتمة:

حظي نص الليالي باهتمام مميز في الجزء الجنوبي من القارة الأمريكية، ويعبر التفاعل مع هذا النص عن استيعاب حقيقي لرسائله الإنسانية الممتدة زماناً ومكاناً، ويعبر في سياق آخر عن خطاب مصر يعكس ظروفًا متماثلة عاشتها شخصيات اللبناني على المستوى المنحيل، وعاشتها الحمامير في هذا القطر من المعمورة

يتضح مما سبق تناوله أن إيزابيل ألبندي حاولت أن تقدم أنموذجاً شهبزادياً جديداً يعبر عن أمل هذا الجزء من القارة (أمريكا اللاتينية) وآلامها، وقد أوصحت الكاتبة من خلال الأسس أهمية المرأة والكلمة في تغيير الأوضاع، وحاولت الروائية الجمع بين الشرق والغرب - في أمريكا اللاتينية - من خلال الروح الشرقية التي تسري في الرواية موضوعاً وشكلاً.

الهوامش:

1 _ Edgar Allan Poe. The Thousand _ and _ Second Tale of Scheherazade, Supplied by the British Library _ «The world's knowledge» www.bl.uk.p, 241.

2 _ مصطفى عبد الغني: شهرزاد في الفكر العربي الحديث ص128

3 _ خصّ «مورخيس» موضوع ألف ليلة وليلة بنصين نقديين مهمين، تناول في الأول مترجمي ألف ليلة وليلة، أما الثاني فهو سلسلة من المحاضرات ألقاها في مدينة مكسيكو ثم جمعت في كتابه: (مسح ليل)، ويظهر التأثير جلياً في قصيدته: (استعارات ألف ليلة وليلة) فطر يوسف ديشي: استعارات ألف ليلة وليلة لبورخيس ومساءلة الليلة 602 أربعة مفاتيح وثلاثة تعليقات، مجلة نصوص، مجلد 13، ع1، ج2، السنة 1994 ص 323 و 336، انظر

Ahmed Ararour/Borges Une Légende Arab: Mille et une nuits du mythe au texte, P 299/311.

4 _ أنظر الغلاف الخارجي للرواية (Daniel Maximin L'ile et une nuit , Points)
seuil, 2002

5 - إيرميل ألندي كرسية من كتاب أمريكي اللاتينية، ذات سبب استثنائي سنة 1942م، غادرت البلاد بعد الانقلاب العسكري الذي قام به ميوسني، سنة 1973م تعيش حالياً في سان فرانسيسكو قامت بمحاولات تجديدية في الكتابة الروائية (الرواية الأمريكية اللاتينية) حصلت على جوائز عالمية منها: انجذرة الكبرى لرواية المسمى سنة 1984م. وتكافئة عدد من الروايات منها: (La Maison aux esprits)، و(d'amour et d'ombre)، و(Eva Luna)، و(Le plan infini)

6 - Isabel Allende Eva Luna, éd Fayard, 1988, p211.

7 - أنظر الغلاف الخارجي للرواية (Les Contes d'Eva Luna)

8 _ Isabel Allende: Les Contes d'Eva Luna, Traduit de l'Espagnol par Carmen et Claude Durand, Fayard, 1991, p 11.

9 _ Jacques Le Marmale Les Contes d'Eva Luna D' Isabel Allende, Transposition Moderne Des Mille et une nuits, Les Mille et une nuits et L'Imaginaire du XIXe siècle, p174

10 - Isabel Allende: Les Contes d'Eva Luna, p346.

11 - تظهر بنية الافتتاح في الرواية؛ حيث تتموقع بعد الإعداد مباشرة وقبل الحكاية الإطار في هذه الرواية.

12 - تقع ضبة الاختتام في نهاية الرواية أي بعد القصة الأخيرة من الطين خلقنا (De boue nous sommes faits).

13 - قَدَّمت الباحثة دراسة مميزة للباي العربي باعتماد النموذج البنوي في دراستها الموسومة بـ: The Arabian nights: A structural Analysis, Cairo associated institution for the study and presentation of Arab cultural values, Cairo, 1980, p 55/62.

وقد قُتعت جزءاً من هذه الدراسة لمجلة فصول في عددها المخصص لألف ليلة وليلة: أنظر: فريال جيوري غزول، البنية والدلالة في ألف ليلة وليلة، مجلة فصول، ح1، المجلد 12، ع4، شتاء 1994، ص97/76.

14 - Isabel Allende: Les Contes d'Eva Luna, p313

15 - Isabel Allende: Les Contes d'Eva Luna, p313.

16- Jacques Le Marinale: Les Contes d'Eva Luna D' Isabel Allende, Transposition Moderne Des Mille et une nuits, p186

17- Jamel Eddine Bencheikh. Les Mille et une nuits ou La parole prisonnière, p16.

18- Isabel Allende: Les Contes d'Eva Luna, p9/10.

19- Isabel Allende: Les Contes d'Eva Luna, p135.

20 - فريال غزول: البنية والدلالة في ألف ليلة وليلة، مجلة فصول، ص91.

21- Isabel Allende: Les Contes d'Eva Luna, p180.

22- Jacques Le Marinale: Les Contes d'Eva Luna D' Isabel Allende, Transposition Moderne Des Mille et une nuits, p197.

23- Jamel Eddine Bencheikh: Les Mille et une nuits ou La parole prisonnière, p16.

24- Isabel Allende: Les Contes d'Eva Luna, p 243. ■

نحن والترجمة

لطيفة ديب

كنته كشأني كل صباح، أتصيح الصحف الفرنسية؛ إذ كنت أعمل في «المعهد الفرنسي للدراسات العربية»، فلفت انتباهي عواد بارز سورية وسحر، فلم أتردد في مطالعة هذا المقال لعالم بالتاريخ فرسي الجنسية وأستاذ التاريخ في عدة جامعات فرنسية، ومما جاء فيه: لما ينبغي أن أعرضه لكم - أنتم السوريين - هو إجمالاً الدور التاريخي الذي شغله بلدكم سورية ومواطنوكم القدماء في تكوين هذا الإرث القديم، وإقامته ونقله، هذا الإرث الذي مازلنا نعيشه منذ أقدم العصور التي أمكننا معرفتها [.] ولما كان المقصود هو الماضي؛ بل الماضي السحيق الذي لم يعد موجوداً لا أمام أنظارنا ولا في ذكرياتنا، لهذا جمعت ما وصلنا عنه، وما زال قائماً حتى يومنا هذا، ويعود الفضل في اكتشافه إلى علماء الآثار... فأعطونا (ماري وإيلا)... وعثروا على الأسرار المفقودة، أسرار الكتابة العجيبة التي تسمى «المسمارية» بسبب حروفها التي تشبه «لزوايا والمسامير»... ولا أحد يجهد اليوم ما قدمته اللغة «الأشورية» - الأكادية في كلمات وخطوط ألسية مشتركة بين أسرة بكاملها من اللغات المسماة «سامية» - الكنعانية والآرامية والعربية - التي تؤلف «أسرة» - بكل معنى الكلمة - من اللغات الهندية الأوروبية والرومانية والأريوسية والجرمانية والسكاندينافية واليونانية...».

توقفت عن القراءة وانتقلت بالذاكرة إلى كل ما اكتشف في بلدنا «سورية»، ولاسيما أبجدية «أوغاريت»... وأفضال «الفينيقيين» على الحضارة... وثمة من أسهم في انتقال أخبار تلك الآثار وفضلها على ما جنت البشرية من حضارة، إنه ولاشك انتقال المعارف

وترجمتها، فعمّت الشعوب كافة. وكان أجدادنا العرب السّابقين إلى الاستعانة بغيرهم من العلماء، فاستدعواهم إلى بلادهم العربية، وأخذوا عنهم المعارف بواسطة الترجمة التي ما تزال آثارها بيّنة في اللغات الحديثة، ولأبداً بما فعله الفرنسيون عندما أرادوا إدخال كلمة «انتفاضة» إلى قاموسهم. فقد أقرّوا بأهميتها؛ إذ فرسوها وكتبوها Intifada كما تلفظ في لغتها الأصلية. ولم يشعروا بأيّ إنتقاص لذلك. وكلمة «ماء» هي «eau» في اللغة الفرنسية، وفي الرومانية «aqua» ومنها اشتقت الصفة الفرنسية «aquatique» أي «مائي». وفي اللغة الفونيكية البدئية وهي لغة إحدى قبائل «كنة»، الماء هو «aqwa».

وهندو أمريكا الشمالية يسمّون الماء «waka» و«yako» و«kwa»، كذلك كلمة طفل هي «mako». ونجد حذرهما في لغة شعوب «الياتو»، فكلمة «maghos» هي الطفل وفي القفّاس «moki» وفي لغة غينيا الجديدة «mak»، وفي لغة الأنديني سكان أميركا الجنوبية القدماء «maku». واللافت للنظر تشابه الجذر. ومن يتلقّى في القاموس الفرنسي، على سبيل المثال، يجد الكثير من الكلمات، وربما معظمها مأخوذاً من اللاتينية واليونانية والإنكليزية والعربية، فكلمة zéro هي نسجٌ عن كلمة «صفر» العربية، وكلمة nénuphar من العربية وهي «تيلوفر».

وثمة كلمات أخرى نجلها في القاموس مع شرح يند على نسخها إما من اللاتينية أو من اليونانية وغير ذلك كما أن لغتنا تضم كلمات كثيرة من أصل فارسي مثلاً وغيره...

يحضرنني الآن ما جاء «الإسكندر» بمصطلح «العرب»، فقد لاقى ما لاقاه من صعوبات في فتوحاته، ومنها حاجته إلى دراسة السواحل من «الهند» إلى أقصى شمال «الخليج العربي» فألى خليج «السويس»، إذ كانت الأصقاع وشواطئها غريبة عليه فكان لا غنى له عن الاستعانة بالغير. وهنا برز «العرب» على المسرح وقدموا للإغريق البحارة والسفن وخصوصاً المعرفة، فهم الذين عرّفوا «الإسكندر» الرياح الموسمية التي كانت له خير عون في اختصار الطريق الطويلة، وما زالت المعرفة تتجلى لدى «العرب» حتى في الموروث، وسأروي ما جرى معي حين كنت في الولايات المتحدة في زيارة لأنني الذي كان يلدس هناك، وفي مدينة «شيكاغو» ذات يوم دعيت مع ابني وزوجته لثمضية سهرة عيد الميلاد في بيت أحد الأميركيين، كان المدعوون كثيرين، وبعد التعارف إذا برجل يأتي إليّ، ويخاطبني بالعربية الفصحى، ففرحت به، ورحنا نتحدث، فعلمت أنه مستشرق، وقد زار العديد من البلدان العربية.

ورجّه كلامه إلى الجلوس يتحدثهم عن جمال البلدان العربية وتاريخها، وعمّا رآه فيها من آثار تنطق بحضارتها. وأخيراً قال: أسمحوا لي أن أروي لكم هذه الطرفة التي جرت لزميل لي، هو أيضاً مستشرق متخصص في العلوم الطبيعية، كان يحدّث بحثاً في الحيوانات

الولودة والبيوضة، وكان يطوف البلدان ويفحص ما فيها مما يخدم بحثه إلى أن قاده تقصّب ذلك إلى البادية، وتعرّف إلى بعض البلدّة فدعوه إلى تناول الطعام عندهم كما اعتاد العرب أن يفعلوا وهم الذين اشتهروا بكرم الضيافة، فلسى صاحبنا الدعوة وبعد الطعام جلس يتحدث إلى أولئك العرب، وقد أعجب بهم جلّة ولم يكن يتوقع أن يلتقي أناساً يتمتعون بهذه الكياسة وهذا الكرم.

وفي سياق الحديث سأله صاحب الدعوة عما جاء يفعل في البادية، فقال: إنه جاب العديد من البلدان يستجمع معلومات تفيد في بحثه عن الحيوانات الولودة والبيوضة. فلما البدوي يتّسم متعجباً ويقول بلهجته المحلية: فـشـكـون يا وكأ! كل أذن ولوداه ذهل المستشرق؛ وصمت يسترجع معلوماته، وسرعان ما رأى أن البدوي على حق، وأنه هو العالم الأمريكي يتلقّى المعرفة من بدوي.

ولنذكر أن الحديث الشريف حث على طلب العلم ولو في الصين، لكنه لم يشترط تعريب المناهج الصعبة وإلا توحّبت مقاطعتها هل يمكن للعدد المعبر من طلابنا الذين يدرسون في الخارج أن يطالبوا بأن تعطى لهم الدروس بلغة الصاد؟ هل الأجدر بنا أن نقاطع التعلم باللغات الأجنبية إذا كب متمسكين بمواكبة التطور الحضاري؟ لنذكر أن التراجم العربية كانت حير صمان لثغافت الأمم يوماً على الترجمة من العربية. وإذا تعمّر تأمين جهاز يعنى بترجمة كل ما يصدر عن الثقافات الأجنبية لاسيما بشأن المصطلح العلمي، فلنسمع لي أن أطلقها صيحة في صفحة من هذه المحلة الحرة وأقول: لم تكن في يوم من الأيام معقدين، وليست لغتنا العربية من الهشاشة بحيث لا نستطيع إدخال مصطلحات أجنبية إلى قواميسها.

ونحن، لنن خبا فكرنا لاسيما في مضمار العلوم والتقنية، فما تقصيرنا الحالي بناتج عن ضعف لغتنا، بل عن ضعف همّنا.

فقد توزّع المترجمون فثات اتخذت كل منها قواعد ومصطلحات في الترجمة وأسموها مدرسة خاصة بالمنتسبين إلى تلك الفئة. فمن قائل بالترجمة التي تعني المعنى دون التقيد قدر الإمكان بالحرفية حتى بتركيب الجملة. وثمة من لا يقرّ لا هذه الترجمة ولا تلك؛ بل يعتمد السياق في تأدية المعنى. فلنتأمل هاتين الجملتين الفرنسيّتين:

a- Il lui a fait mal

b- Il lui a fait du mal

فالجملـة (a) تترجم بـ «ألمه» والجملـة (b) بـ «أخـبره» والمعنيان مختلفان.

كذلك يرى بعض المترجمين أن أفضل ترجمة تلك التي توفى بأكثر ما يمكن من الأمانة، الموضوع والبنية أو الصيغة مع التقيد بما تسمح به اللغة التي يُترجم إليها. إذ إن الفرنسي مجرد؛ بينما العربي محسوس، فلا يمكن ترجمة: *quantité de gens sont venus* إلا بالجملـة التالية: أناس كثيرون قدموا.

واللغة العربية تستعمل المعرفة؛ حيث تستعمل الفرنسية النكرة:

Il consacra à cette construction des sommes considérables

خصَّصَ لهذا البناء الأموال الطائلة.

واللغة العربية تحبّ التكرار تأييداً للفكرة، أما اللغة الفرنسية فتؤكد ما تقصده بإضافة صفة أو ظرف أو مفعول:

La discipline est un engagement pleinement conscient

الانضباط التزام هادئ وإع

تها وهاجة متعلّية

Elle est brûlante d'ardeur

والفرنسي ذو المنطق الديكارتي (ملسة ديكارت) يستعمل سلسلة من الجمل المعطوفة كلها إلى جملة رئيسة. أما العربي فيفضل استعمال جمل معطوفة بروابط التنسيق، فتكون في نظر المترجم العربي أكثر واقعية:

(a) سئم جدالهم (b) وكان قد حلّ المساء (c) فتركهم.

(d) Ennuyé par leur discussion (e) et le soir étant tombé (f) il les quitta.

فالجملتان (d) و (e) مرتبطتان بكونهما تكميليتين فيما بينهما وبالجملـة الرئيسة (f). أما في الجملة العربية فالرابطـة بين الجمل الثلاث (a) و (b) و (c) هي قطعاً رابطـة عطف. ولنتأمل هذه القصيدة الرائعة للشاعر الفرنسي «ألفريد دُ موسييه» التي ترجمها إلى العربية الشاعر اتقولا فياض قبل أن يُلصقَ فيما بيننا كره اللغات الأجنبية الذي يغلبه خصه منا:

Rappelle – toi

Rappelle- toi quand l'aurore craintive
Ouvre au soleil son palais enchanté,
Rappelle- toi lorsque la nuit pensive
Passe en rêvant sous son voile argenté
À l'appel du plaisir lorsque ton sein palpite
Aux doux songes du soir lorsque l'ombre t'invite
Écoute au fond des bois

Murmurer une voix

Rappelle- Toi

Rappelle- Toi lorsque les destinées
M'auront de toi pour jamais séparé,
Quand le chagrin, l'exil et les années
auront flétri ce cœur désespéré;
Songe à mon triste amour, songe à l'adieu suprême
L'absence ni le temps ne sont rien quand on aime
Tant que mon Cœur battra

Toujours il te dira

Rappelle- Toi

Rappelle- Toi quand sous la froide terre
Mon Cœur brisé pour toujours dormirai
Rappelle- Toi quand la fleur solitaire
Sur mon tombeau doucement s'ouvrira
Je ne te verrai plus mais mon âme immortelle
Reviendra près de toi comme une sœur fidèle
Écoute dans la nuit
Une voix qui gémît
Rappelle- Toi

Alfred De Musset

اذكري

فاتحاً للشمس قصر العجب
هالماً مكتحفاً بالشهب
نغم اللغات وقت الطرب
طيب الأحلام عند المغرب
هاتفاً فيها يناديك اذكري

اذكريني كلما القجر بدا
واذكريني كلما الليل مضى
وإذا ما صدرك ارتج على
أو دعاك الظل يا ممي إلى
فاسمعي من داخل الغاب صدى

فاصلاً ما بيننا للأبد
من رجاء لغواذي الكمد
وإذا ما ذاب منه كبدي
قلب البعد وطول الأمد
نأبطاً فهو يناديك اذكري

اذكريني إن غدا صرف القدر
يوم لا تبقي الليالي والمعبر
اذكري حباً به قلبي تنطر
إذا الحب على القلب تنصر
أبداً ما زال قلبي المحتضر

ويظم السرب ذا القلب الكبير
زهرة القفر على قبوري الحفير
غير أن الروح عني ستطير
تحفظ العهد على مرّ الدهور
في دجى الليل يناديك اذكري
د. نقولا فياض

اذكريني عندما ألقى المنون
عندما تفتح للفجر الجفون
لن تري من بعدها ذلك الحزين
أبداً نحوك كالأخت الحنون
واسمعي من جانب القبر أنين

كلما قرأت هذه القصيدة التي أحبها كثيراً، يحضرني قول الشاعر الفرنسي «ألفريد دُ فينيي»: «لا شيء يجعلنا كباراً كالآلم الكبير»
فمرحّباً بك أيها الآلم الذي اعتصرت قلبي شاعرين فتدفقت منهما هذه المشاعر السامية. ■

«الحياة القصيرة العجيبة لأوسكار واو» الرواية الفائزة بجائزة بوليتزر الأميركية

تعالج موضوع المهاجرين ولعنة العالم الجديد

مراجعة: حصة النيف

لعنة حملها أول رجل أوروبي أبصر حطت قدماء على أرض العالم الجديد، هي ما تدور حوله الرواية الفائزة للعام 2007 بجائزة بوليتزر للأدب، وهي أرفع جائزة أدبية تمنح سنوياً في الولايات المتحدة، فما هي هذه الرواية، ومن هو الفائز بها، وما هي هذه اللعنة التي تدور حولها الرواية؟

تحمل الرواية عنوان: «الحياة القصيرة العجيبة لأوسكار واو»، وكتبها شاب دومينيكاني الأصل اسمه «جونوت ديار»، هاجر إلى الولايات المتحدة مع عائلته وهو طفل في السبعينيات من القرن الماضي. الرواية هي العمل الثاني للكاتب بعد مجموعة قصصية صدرت له قبل أحد عشر عاماً، أما اللعنة التي تتحدث عنها الرواية فقد وصلت إلى العالم الجديد، كما توحى الرواية، قبل ما ينوف على خمس مئة سنة؛ حيث حملها إليه «أميرال» يرمز الكاتب إلى اسمه بالحرفين «ك. ك»، إذ إن ذكر اسمه الكامل إنما يثير الشؤم حسب الاعتقاد السائد في الدومينكان. غير أن من الواضح أن هذا الأميرال هو كريستوفر كولومبس، مكتشف «أميركا». فبالإضافة إلى ذكر الحرفين الأولين من اسم هذا الأميرال يذكر أنه وصل في عام (1492)، وهو العام الذي حطت فيه سفينة كولومبس على شواطئ كوبا، إحدى جزر البحر الكاريبي، شأن الدوميتكان.

تتناول القصة حياة عدة أجيال من عائلة دومينيكانية واحدة، وهو ما يسمى بالرواية النهر، وتدور أحداثها أولاً في هسانتو دومينجو، عاصمة الدومينيكان؛ حيث لا تعتبر القصة قصة إلا إذا أقيمت عليها ظلال مما وراء الطبيعة. تحل اللعنة بقدرها المحتوم بأصغر أحفاد هذه العائلة، وهو بطل القصة «أوسكار دي ليون» الذي يهاجر مع عائلته إلى الولايات المتحدة في سني طفولته، شأن الكاتب. وهذا البطل إنسان دميم، حزين، شديد البذلة (يصل وزنه إلى 240 رطلاً ويرتفع إلى 260 رطلاً عندما يسيطر عليه الاكتئاب). وهو مهووس بالطعام وبقراءة الكتب والفتيات. غير أن الفتيات لا يعرنه انتباهاً، ويعلمنه بتقاعدته عنه، وهنّ في متاوله. يسخر منه صحبه ورفاقه في المدرسة، ويطلقون عليه اسم «أوسكار واو» كاسم كاريكاتوري مشتق من اسم الكاتب المعروف أوسكار وايلد، نظراً لأنه يعمد لكتابة صفحات بعد صفحات من قصص الفانتازيا.

اللعنة التي تحل بالبطل يطلق عليها الكاتب مسمى «وكو أميركانوس»، وهي تبدو معدية وقاتلة في الدومينيكان بشكل خاص. تنتقل لعة الفوكو إلى أوسكار واو جده؛ ثم إلى أبيه، إلى أن تصل إليه، وكأنها جزء من جيناته وحمضه النووي، إلى أن تقضي عليه في النهاية ويموت في سن مبكرة.

يصف الناقد الأدبي لصحيفة نيويورك تايمز الرواية بأنها تعبر عن ابن الشارع العادي، حيث تروى بخليط من اللغتين الإنجليزية والإسبانية.. غير أن من السهل على القارئ، في رأيه، استشاق مضمون الرواية بيسر حتى لو كان لا يعرف إلا إحدى هاتين اللغتين، فهي تحوي الكثير من الكلمات المتوهجة، ومن الحديث الذي يتسم بالمرح الصاخب، وقدراً كبيراً من التعبير بلغة الجسد.

أما الكاتب الروائي ماثيو شارب فيقول في «بيلشر ويكلي» (Publisher weely) إن الرواية لا تتناول حياة بطلها «أوسكار واو» فحسب بل هي تعطي صورة متعددة الأبعاد؛ حيث تجسد حقيقة أنه لا يمكن معرفة الفرد بمعزل عن تاريخ عائلته وأمه، علماً بأن الرواية تنتقل باستمرار بين أزمان مختلفة، بين العالم الذي يعيش فيه المهاجرون الدومينيكانيون في الولايات المتحدة، وبين بلدهم الأصلي الذي يتكون شعبه أساساً من أصول مختلفة تشمل من هم من قبيلة التاينو التي يتكون منها

السكان الأصليون، ومن الأفارقة والإسبان.. غير أنه تمتد عبر أجيال هذه القوميات تلك اللعنة التي جاء بها ذلك الرجل الأبيض، الأميرال الذي وصل من أوروبا قبل خمسة مئة سنة.

يقول شارب إن القدر المشؤوم لحياة بطل الرواية، وهو إنسان بارع محبب على الرغم من بلدته وحزنه، إنما يوازنه من طرف آخر شر غني ساخر يتناول أمماً وثقافات ولغات متعددة؛ فالجملة نفسها قد تنتقل من الإنجليزية إلى الإسبانية، ومن لغة رسمية رفيعة إلى اللغة العامية الدارجة التي يتكلم بها الزوج، ومن النعوت الهوميرية (أي لغة الشاعر الإغريقي هوميروس) إلى الشتائم البذيئة باللغتين الإنجليزية والإسبانية. فيترامى لنا بأن الحدود تتداعى بين اللغات كما تتداعى الحدود بين الأمم في الوقت الحاضر.

هنالك، إلى جانب ذلك، تلك الحواشي الوفيرة التي يذيل بها الكاتب صفحات الرواية حول تاريخ الدومينكان، خاصة فيما يتعلق بالحكم الدعوي لدكتاتورها «تروخييللو» الذي استمر حكمه المسبد ثلاثين عاماً وتجارة الرعب التي مارسها هذا الدكتاتور تلقي بظلال طويلة هائلة على حاض كبير من أحداث الرواية. لعنة الفوكو تجسدت في ذلك الحاكم المستبد، فيسلطها على جد بطل الرواية، وهو طبيب يدعى «أبيلارد لويس كابرا» لأنه خالفه في أمر ما.. ومن هذا الجذ تنتقل تلك اللعنة بالوراثة إلى أبنائه وأحفاده، وكأنها أصحت تجري في دعائهم. ويتنقل بنا دياز في أحداث روايته عبر أزمان وأمكنة مختلفة ورواة متعددين يتقلون بين سانتو دومينجو ومواقع مختلفة في الولايات المتحدة، وعبر أجيال عديدة من العائلة يصارعون أقذارهم في صراع ينتهي بالفشل.

ما يزيد في متعة متابعة قراءة الرواية سخرية الكاتب من الحكام المستبدين، ويصور الدكتاتور تروخييللو على أنه سارق فاشل للماشية؛ بل إنه، شأن أمثاله من الحكام الدكتاتوريين في كل زمان ومكان، يبدل جميع أسماء المدن والمعالم الرئيسية في الدومينكان لتحمل اسمه المبجل تكريماً له، ويحتكر كل ثروات البلد بحيث يصبح واحداً من أغنياء العالم، وفي بناء واحدة من أكبر المؤسسات العسكرية في نصف الكرة الغربي، وفي اغتصاب الآلاف بعد الآلاف من النساء بمن

فيهن زوجات أخلص مساعديه، وفي مصادرة ممتلكات كل من هبّ ودبّ حتى من أصدقائه وأعوانه، وقد امتد حكمه ليصبح أطول حكم ديكتاتوري مدعوم من الولايات المتحدة في نصف الكرة الغربي إلى أن أطيح به في ستينيات القرن الماضي.

يجسد دياز في روايته مدى معاناة المهاجرين العلونين من البلدان القصيرة، فيقول: هل تريد أن تتعرف إلى طبيعة مشاعر إنسان معزول؟! ليس عليك إلا أن تكون فتى ملوناً مغرمّاً بقراءة الواشنطن بوست إن شخصية أوسكار واو ليست هي شخصية البطل التقليدي؛ فهل هو يجسد في الواقع ذلك الخليط المتشابك من الرغبة، والمنفى والحنين إلى الوطن؟! أم هو شخص مفرط البدانة، والتحويل فقط هم الذين يظفرون برفقة الفتيات وحبهن؟!

يضيف مقال الواشنطن بوست: على الرغم من تعدد أصول من يعيشون في الولايات المتحدة فإن الأمريكيين العاديين لا يملكون أية معلومات عن هؤلاء المهاجرين. ورواية دياز إنما جاءت بمثابة نزيق لقلة التمييز هذه.

فجمهورية الدومينيكا التي تصورها «الحياة القصيرة العجيبة لأوسكار واو» إنما هي، مكان هائج، جميل، ولكنه خطر، ومتناقض، يسكنه فقر مدقع وإن كان في الواقع غنياً إلى درجة ينذر وجود ما يماثلها غنى، مكان لا يختلف عن المواطن الأصلي للكثيرين من المهاجرين الآخرين، ولكن دياز ينجح في تصوير مدى سيطرة هذا المواطن الأصلي على أبواب الدومينيكانيين أينما ساقتهم أقدامهم على وجه الأرض؛ حيث يحاصرهم كطوق لا تحله حدود. وهكذا.. فإن التاريخ الدموي الذي شهدته الدومينيكا يتطفل عنوة بين آن وآخر على حياة أوسكار واو، وكأنما يتذكر الدومينيكانيين بأن المأساة لم تفارق عتبات بيوتهم؛ بل إن الرواية تشير إلى الجميع بدون استثناء بأن قدرنا جميعاً، شأن أبطال الرواية، هو أن نظل محكومين بالمحن لسوء الحظ، أو بتعبير آخر باللعنة.

إنها، بتعبير دياز، لعنة العالم الجديد وقدره؛ خاصة ما يسمى هساييولا (الجزيرة التي تشمل جمهوريتي الدومينيكا وهايتي)؛ حيث يسود الاعتقاد بأن وصول الأوروبيين إلى جزيرتهم قد أطلق العنان لتلك اللعنة على العالم برمته.

يقول ناقد الواشنطن بوست إن دياز تركنا لعدة أحد عشر عاماً، ونحن ننتظره إلى أن أصدر أولى رواياته، ولكنها جاءت كأنها القنبلة؛ فحياة أوسكار القصيرة والمعجبية هذه تستحق ذلك الانتظار.

أما ميسجو كاكوتاني ناقد نيويورك تايمز، فهو يقول إن جونوت دياز وطد مكانته في أعلى المواقع الأدبية بإصداره هذه الرواية بعد أن كان قد أسس لسمعته الأدبية بمجموعة القصص القصيرة التي أصدرها قبل أحد عشر عاماً، والتي لاقت في حينها ترحيباً واسعاً. فأسلوبه مفعم بالحياة، وقد استطاع بقفزة واحدة أن يربط بين ثقافتين، الثقافة الأميركية وثقافة بلده الأصلي، حيث ربط بين تاريخيهما والمشكلات المتعلقة بهما. وهذه الرواية، برأي كاكوتاني، إنما تؤسس دون شك لمكانة وطيدة لدياز في عالم القصة المعاصر، وتجعل منه فواحداً من أكثر الأصوات الجديدة تميزاً؛ فهي تقول إن مجموعة **جونوت دياز** القصص السابقة جعلت من هذا الدومنيكاني الأميركي نجماً أدبياً، وقراءه لقوا مكافأة صدور روايته هذه التي وضع فيها اللحن الرافض لقصة عاقلة واجهت الوحشية المرعبة للدكتاتور تروخييللو. أبطاله، بمن فيهم أوسكار الرومانتيكي اليائس، وشقيقته لولا التي لا يستهان بهما، وأمه كسيرة القلب، كل هؤلاء يتمسكون بالحياة ساقطة السحرة التي يتسم بها الأبطال الخارقون، وإن كانوا يظلون بمستوى حيوية أبناء البشر العاديين.

وبعد، يبقى أن نتحدث عن جودوت دياز نفسه، فقد ولد في العاصمة الدومنيكانية سانتو دومينجو؛ حيث عاش مع أمه وحديه، بينما كان أبوه يعمل في الولايات المتحدة. وما لبثت العائلة أن التحقت بالأدب، حين كان كاتباً في السادسة من عمره؛ حيث أقاموا في ولاية نيو جيرسي.. ولكن الوالد ما لبث أن هجر العائلة التي عاشت في حالة فقر مدقع، مما اضطر دياز للعمل في أعمال مختلفة للمساهمة في إعالة أسرته. ولكنه كان قارئاً شهماً؛ ولكي يحصل على ما يريد من الكتب ليشبع هذه الرغبة، كان يسير مسافة تزيد عن ستة كيلومترات للوصول إلى المكتبة العامة من حيث كان يستعير الكتب.

على الرغم من ظروف حياة عائلته القاسية، أصر دياز على متابعة دراسته فانتسب بعد إنهاء دراسته الثانوية لجامعة فروتجزر، حيث نال شهادة الإجازة في فرع اللغة

الإنجليزية في عام 1992، وكان يعمل في الوقت نفسه حيث عمل في غسيل الصحون، وفي مصنع للصلب. وبعد أن عمل إثر تخرجه كمحرر مساعد في مطبعة جامعة روتجرز انتسب لجامعة كورنيل في نيويورك؛ حيث استكمل دراسة الماجستير، وفي أثناء دراسته كتب معظم قصصه التي نشرها فيما بعد (في عام 1996) في مجموعته القصصية، وهو الكتاب الوحيد الذي نشره قبل روايته هذه.

وبعد، فهذه رواية تحكي قصة ازدواجية تجربة المهاجرين إلى الولايات المتحدة؛ هذه التجربة كانت من أبرز التجارب التي حظيت بالكثير من الجوائز الأدبية، ليس في الولايات المتحدة وحدها، بل في بلدان الهجرة في الغربية عموماً؛ فقبل سنوات فازت المجموعة القصصية لكاتبة هندية الأصل تعيش في الولايات المتحدة هي «جوميا لاهيري» بجائزة بوليتزر. حملت هذه المجموعة عنوان «مفسر الأوجاع»، وهي تحكي قصص المهاجرين من أبناء شبه القارة الهندية إلى أميركا وبريطانيا ومعاناتهم في بلاد الغرب التي **حازوا إليها حالمة بالحنة الموعودة.**

وفي بريطانيا فازت قبل عامين رواية كاتبة هندية الأصل هي «كيران ديساي» بجائزة بوكر، وهي أرفع جائزة أدبية تمنح كل عام لأحد كتاب بلدين الكومنولث الناطقة بالإنجليزية؛ تحكي هذه الرواية أيضاً أوجاع المهاجرين والعزلة القاتلة التي يعانون منها في بلاد الاغتراب.

وبعد، فهل نتظر أن نجد من أبنائنا العرب في بلاد الغرب من يعبر عن معاناتهم وحنينهم إلى وطنهم الأم، في أعمال أدبية تحظى بجوائز واهتمام معادل؟

وفي الختام لابد أن نشير إلى أن جونوت دياز في رواية «الحياة القصيرة العجيبة لأوسكار واو» يورد إسقاطات على السياسة الأميركية الحالية إزاء بلدان العالم؛ فيقول الكتاب في إحدى حواشيه: «لقد اعتدت الولايات المتحدة على الدومنيكان مرتين، كانت أولهما فيما بين عامي 1916 - 1924. ولكن الناس نسوا أن الأميركيين احتلوا بلادنا مرتين في القرن العشرين؛ فلا تقلق إن لم يعرف أبنائك أن الولايات المتحدة احتلت العراق أيضاً! ■

هذيان متحرر من الأوهام

مقابلة مع الروائي الإسباني إدواردو مندوزا
دومينيك أوسناك

ت: عدنان محمود محمد

يجب ألا أعد كاتباً يكتب عملاً أدبياً، فذلك خطر حده أحر رواية للكاتب إدواردو مندوزا Eduardo Mendoza، هيجة ومحرّفة في آن معاً تحكي رواية فنان السيلتة مغامرات كاتب نصف - تحرر، نصف - مجنون هانج، ما إن يخرج من مصحة عقلية حتى يجد نفسه متورطاً في جريمة قتل.

من يتذكر اليوم فرانشيسكو فرانكو باهاموندي (1892 - 1975)، والمسمى أيضاً، إي. كاوديجو؟ لم يعودوا كثيراً غلبة الدور الأول للانتخابات الرئاسية، سألت صحيفة ليبراسيون بواب عمارة كان قد صوّت لصالح الجبهة الوطنية، فاعترف أنه أمضى خمساً وعشرين سنة في ظل ديكتاتوريته، ولكن ما خلا موضوع أن الإنسان لم يكن بوسعه الحديث في السياسة، فإنه يرى أنه كان يستطيع أن يفعل ما يريد حتى السفر إلى فرنسا!

يحتفظ إدواردو مندوزا بذكرى أكثر تناقضاً عن تلك الفترة، وقد دعا بكل أمنياته إلى التغيير الديمقراطي. إن روايات هذا المحامي السابق، والمصرفي السابق، والمترجم السابق في الأمم المتحدة تشير الإعجاب بصفتها الصادقة والنفحة الفوضوية التي تحركها والجانب السردوي الخطر الذي يظهر عندما يغيب الجانب المضحك. مندوزا ميكانيكي أدبي يجد لذة اختراقية في تفكيك البنى السردية وإعادة تركيبها، وفي عقد الحركات وحلها وهو يندد بالعباب السلطة، والصفقات السياسية المالية التي تملأ ديمقراطياتنا. مدينة

برشلونة، حيث ولد عام 1943، تشغل دائماً المكانة الأكبر في رواياته، وتلعب فيها دور متعضية حية متوحشة بطريقة منسجمة وذات استقلال فوضوي نشيط، مبهز وكول، حداثوي وحيني.

منذ روايته الأولى «الحقيقة حول قضية سيفولتا» التي نشرت عام 1975، عُد مندوزا، مع فاسكيث مونتالبان Vasquez Montalban وخافيير مارياس Javier Marias واتنويو مونوز مولينا Antonio Munoz Molina، من رواد رابطة السرد الإسباني الحديث Nueva narration española، وهي حركة أدبية على قطيعة مع الفرائكية le franquisme والشكلاية الجديدة le néo-formalisme أيضاً، وتنادي بالعودة إلى مفهوم سردي بحث. تشكل روايات لغز الكهف المحاصر (سوي. 1982)، وملتنة المعجزات (سوي. 1988) ولا أخبار عن غروب (سوي. 2001) جزءاً من الأعمال الأكثر تميزاً من نحو عشر روايات منشورة. وتروي رواية فنان السبلات قصة شخص نصف - تحر، نصف - محول يخرج من مصحة فيجد نفسه متورطاً في جريمة قتل. يتنقل مريتنا المشترب من القاع إلى أعلى دوائر السلطة والسياسة والاقتصاد، وينهب من الأحبال إلى الففزات الواسعة ليفك خيوط حبكة تتضافر فيها ديمقراطية الحياة السياسية وهسادها. يتنقل مندورا من عالم إلى آخر مستخدماً أساليب أدبية محتلفة جداً عربية وكوميلية حميمة، مع فرح عارم. ومع ذلك، فإن ما يمكن أن يصدم القارئ، بالإضافة إلى السهولة الكبيرة في الكتابة (يعتقد مندورا اعتقاداً راسخاً بموت فن روائي موروث من ستندال Stendhal وكونسور Consorts)، هو ما يعطي الانطباع بأنه يكرر نفسه. فلو كتبت هذه الرواية منذ نحو عشرين سنة لبدت رواية عبقريّة وساخرة ومتمرقة، أما اليوم فهي تترك طمعاً مرأ ومكسوراً وكتيباً. هل هذا يمود إلى ذلك العجز عن امتلاك مصائرنا وإلى تركها بين أيدي أشخاص فاسدين يسخرون من الديمقراطية عندما يعدلون سرير فرانشيسكو باهامونلي فراكو للمستقبل؟

■ مع «فنان السبلات»، أنت تعيد تفعيل شخصية من شخصيات مذياتك.

□ كانت شخصية ثانوية في روايتي الأولى «الحقيقة حول قضية سيفولتا». وبعد ذلك قررت أن أجعل منها البطل السليبي Panti-héros لروايتي. لقد وقعت في حبها تقريباً لأنها تمتلك صوتاً قريباً من صوتي، فقررت أن أستخدمها مرة أخرى.

■ □ هنا، هو يخرج من مصحة للمجانين ويجد نفسه مديراً لصالون حلقة وينساق في مغامرات غريبة عجيبة.

□ ما يعجبني في هذه الشخصية أن لا شيء يسير كما تريد، فهي لعبة الظروف القسوى. ينتقل من مصحة للمجانين حيث يقيم لأسباب يجهلها، ثم يستقر بهلوء ليصبح مزيناً للسيدات، ويعود إلى القاع ليظهر من جديد في الحياة العادية دون أن يعرف أبداً سبب ما يحدث له. أعتقد أن هذا يشبه ما يحدث لنا جميعاً.

■ □ هذه شخصية بين الواقعية والتمثيلية.

□ نعم، بالتأكيد. ليس هناك ادعاء للواقعية منذ الجملة الأولى. إنني أشرح للقارئ بأنني أقدم له لعبة ذكاء، كليباً بالكلمات، طريقة لمقاربة الواقع الحالية عبر محيطات هذه الشخصيات وكذلك رحلة صغيرة للضحك. أعتقد أن هذه طريقة أخلاقية لمقاربة الأدب لأنني لن ادعي أن هذه قصة حقيقية، وأنها قصة نقدية، وأن لدي موقفاً من الواقع.

■ □ غالباً ما يعود اللعب حول السلطة في رواياتك، وفي هذه القصة يوجد رجال مال وعمدة برشلونة، وكلهم متورطون في قصة دنيئة.

□ نعم، نعم، نعم أنا أقول إن القصة ليست واقعية والشخصيات ليست واقعية، ولا الظروف. أستطيع أن أقول رأيي في واقع برشلونة وليس فقط لأن هذا الواقع يمكن أن نجده في كل مكان، مع السياسيين وفي عالم الأعمال وفي القاع، هذه الأمور التي لا توجد عملياً في الصحف.

■ □ لدينا انطباع بأن هذه الرواية قد كتبت على طريقة لعبة «الجنّة الرائعة» cadaver exquis⁽¹⁾، كل قفزة فيها غير متوقعة أبداً، ويبدو كل شيء وكأنه لتضيق القارئ.

□ ولتضييقي، أنا أيضاً لأنني لم أضع أي مخطط. وإن كنت في البداية أعرف ما أريد أن أكتب، إنها قصة مجنونة تجري أحداثها في برشلونة اليوم. وبعد ذلك، لم يكن لدي أية فكرة. كنت أسأل كل يوم عما يمكن أن يحدث، كان ذلك كسماح المسلسلات الإذاعية

(1) مصطلح أدبي ظهر عام 1927، وهو عبارة عن لعبة سريرية تقوم على تأليف جملة جماعياً بكتابة كلمة على ورقة تطوى قبل أن تمرر إلى اللاعب التالي الذي يجب عليه أن يكتب كلمة أخرى، وهكذا دواليك حتى تنتهي الجملة. والمقصود هنا كتابة الرواية عن طريق توليف أجزاء تبدو منفكة. (المترجم).

إنَّ الخمسينيات والتي كانت تُكتب يوماً بيوم، إذنه كنتُ أرْتَجِل، أبداً قصصاً لا ترضيني، أعود إلى الوراء أبداً من جديد. وهكذا نيت الرواية دون أي مخطط كرحلة نقوم بها دون أن نعرف إلى أين سيقودنا القطار.

■ تشغل برشلونة مكانة هامة في رواياتك. أما في رواية فنان السيدات فتبدو هذه المدينة أقل حضوراً منها في الأعمال السابقة.

■ أولاً، لقد تبيتُ من الكتابة عن برشلونة. وقد سئلتُ إن كنتُ سأكتب تاريخها الأدبي، الأمر الذي كنتُ أرفضه. ما يهمني هو آليات المدينة. فبرشلونة هي المدينة التي ولدت فيها، و التي سكنتها معظم حياتي، وهي المدينة التي أعرفها بالصورة الأفضل. إنها مثال جيد جداً لمدينة كبيرة دون أن تكون واسعة، مع جميع مشكلات المدينة، ولم يكن لها تاريخ أدبي عندما بدأت. بدأتُ العمل في هذا الحقل، والأدب يكفي أن تشكل برشلونة الإطار الذي تجري فيه القصة، وهي ليست دراسة عن برشلونة.

■ أنت تسخر جيداً من الكاتالانين ومر الكاتالانية في هذه الرواية:

■ أنا أسخر من كل شيء وبصورة خاصة من الولادة الجديدة للهويات الجماعية في وقتٍ صارت فيه الهوية الجماعية في طور الأقول التام، وهذا الأمر لا يخص كاتالونيا فقط. هذا النوع من الوكبة بقصة تُغيّر بانتظام لتكييف الماضي مع رغبات الحاضر يجعلني أضحك كثيراً أحياناً، وكذلك يجعلني أبكي تقريباً. أبا أنفهم الحركة، ولكنني أعتقد أن ذلك من أخطاء عصرنا الفادحة.

■ رواياتك عامرة بكثيرٍ من الفرح، و لكن هناك أيضاً خيبة أمل، ثمة شيء ما مغيّب.

■ نعم. فقد إنتقلتُ من طرف إلى آخر، مثلي مثل جيلي كله. لقد ولدتُ وعشتُ طويلاً في ظل الديكتاتورية، في دولة شمولية حيث لا يستطيع المرء أن يفعل شيئاً إلا أن يحلم بال لحظة التي يتغير فيها كل شيء. وحدث التغيير، واستمعنا الحرية والديمقراطية. وبعد ذلك أدركنا أن الواقع لم يكن كما حلمنا به. لقد كان واقعنا مصنوعاً من التسويات من النور والظلام. والأدب نقول إننا مشينا طريقتنا طويلاً، وإننا أفضل حالاً من السابق، ولكن لا شيء تغير تقريباً.

■ كما لو أننا نعيش اليوم نوعاً من الروتين الديمقراطي حيث الإساءات أكبر ولكنها تبدو مقبولة من الجميع.

□ من الصعوبة بمكان تقويم الديمقراطية. فبعضهم سيقومون بذلك، أما أنا فقد اخترت هذا الأسلوب العبيث والساخر دون أي ادعاء بتحليلات جادة. من البدهي أننا نعيش في أوربة زمناً يبدو فيه كل شيء سهلاً، ولكن لدي لطباع بأنني بعثت نفسي للشيطان مقابل الراحة والمال. عندما تقارن وضعنا بدول أخرى فستبين لنا أنه جيد تماماً. أحياناً نتساءل إن كان هذا ما كنا نصبو إليه حقاً، وإن كنا نستطيع حقاً أن نمتلك إمكانية أن نكون سعداء مع ما حصلنا عليه من إمكانية تبديل السيارة كل سنتين.

■ عُدت روايتك الأولى «الحقيقة حول قضية سافولتا» رائدة أو الأولى فيما سمي السرد الجديد في الثمانينات، فما هو تقويمك لهذه الحركة اليوم؟

□ من البدهي أنني لا أنوي أن أقوم بأي تجديد كان. ربما أنا أُنتمي إلى حيل أنني بعد الجيل الذي سمي الحيل التجريبي والشكلاتي الذي ساد في السبعينيات. لقد أردنا، أنا وآخرون، أن نعود إلى ما كان عليه السرد التقليدي، ولكن مع هم ساحر ووجهة نظر مختلفة، وتلك عودة أهم مما كان يسمى أحياناً ما بعد الحداثة post-modernité أو البعد - حداثوية post-modernisme. وكان هناك أشخاص آخرون يعملون في الاتجاه نفسه، وبالمصادفة قامت روايتي بنميد ذلك الطريق، فكم هناك كتاب آخرون من أمثال مارسيه وفاسكيث مونتالبان وخافيير مارياس يكتبون في الاتجاه نفسه.

■ في علاقتك مع الكتابة، تعطي انطباعاً بأنك ميكانيكي بحد السرد ويعيد تركيبه: □ نعم أنا أتيح هذه التقنية، إذ يعجني كثيراً أن أتخيل موقفاً ما. وبعد ذلك، عندما أكتبه، لا أتخيله كقصة يجب أن أرويها، بل كقصة مروية سابقاً. وأحياناً أُنزع جزءاً من السرد لا يهمني. سيهمني ذلك إذا كانت القصة التي كانت بداية بالنسبة إليّ. ما يهمني هو فعل الكتابة. لقد حاولت عندما كنتُ شاباً أن أقرأ كتباً مع صور إيضاحية. ففي روايات جول فيرن Jules Verne كان هناك صورة كل نحو ثلاثين صفحة. وتحت تلك الصورة هناك كتابة تلخص الحدث، وقد كانت أهم من الحدث الذي استخرجت منه. كنت أقول لنفسني: «لماذا لا أكتب هذا النوع من الأدب؟ هناك الآن عدد هائل من الروايات العظيمة جداً، فلماذا لا يبدأ بالقيام بالمطبخ الجديد لرواية القرن الحادي والعشرين؟».

■ وهناك انطباع بأنك تتحامي خلف هذا كله، خلف عمليات الفك والتركيب هذه، ثمة جانب ساخر يزيل القدسية عن السرد ككتاباتك للقرء...

□ لا أعرف. أنا أحتمي طبعاً لأنني مقتنع أنه من الصعب جداً بل من المستحيل، اليوم كتابة رواية عظيمة على الطريقة التقليدية، حتى لو امتلك الكاتب موهبة فلوير Flaubert أو بلزاك Balzac أو ديكنز Dickens أو تولستوي Tolstoi. يجب على الكاتب أن يقي نفسه من إغراء كتابة أشياء مكتوبة سابقاً. لم تتغير طريقة الكتابة فحسب بل الذي تغير أيضاً هو طريقة القراءة على وجه الخصوص. يمكن قراءة الروائع القديمة لأنها قديمة. واليوم لا أحد يقرأ رواية مكتوبة على طريقة القرن التاسع عشر. إنني أمتنع عن تقليد صوت بلزاك أو ستندال Stendhal اللذين نحبهما كثيراً. وإذا اختبأت فذلك لأنني أعني جيداً أنني لا أؤمن بذلك. فالأدب الأنثي المصنوع من اعترافات وقد عرف بعض الازدهار في ستينيات وسبعينيات القرن الماضي ولا سيما في العالم الأنكلوساكسوني، كروايات أبديك Updike التي تروي قصص حياته وعلاقاته الشخصية وزواجه وأصدقائه.. أراه جيداً وهو شيء مهم جداً ولكنه لا يهمني كموضوع أدبي.

■ هل الأدب في رأيك نوع من المزاح؟

□ لا، أبداً. أنا اعتقد أن من الواجب النظر بحدية تامة إلى ما سوفوم به، وعلى الأخص إذا كنا نريد أن نكتب أدب التسلية يجب أن يكون الكاتب جاداً جداً كجدية الممثل الكوميدي الذي سيظهر أمام جمهور وبعد أن يقرر الكاتب أن يكون حاداً جداً يستطيع القيام بحماقات. يجب عليه أن يؤمن أنه يبدع شيئاً ليس أدباً عظيماً طبعاً، ولكن يجب عليه أن يكون شريفاً، وبعد ذلك يبدأ العمل.

■ هل لديك انطباع بأنك قمت بعمل كامل، أم أن كل رواية هي بلاطة جديدة على طريقك؟

□ أنا لا أعمل كتاباً مع فكرة شاملة عما يمكن أن أسميه عملي الكامل الذي لا أعده شيئاً فريداً. أنا أقوم بأعمال صغيرة. وهي كل مرة أنني على بناء له طابق إضافي. وأنا لا أشعر الشعور نفسه عندما أكتب اليوم ما كنت أشعره في بداياتي. عملياً، أنا لا أحفل بنقد رواياتي واستقبالها، كل ما أعرفه أن لدي قراء قروا ما كتبت، على الرغم من أنني لا أكتب من أجلهم، ولا من أجل أن أسرهم. يجب ألا أعد كتاباً يكتب عملاً أدبياً، فهذا أمر خطير جداً⁽¹⁾.

(1) عن لو ماتيوكول دي زانج Le Matricule des Anges — مجلة أدبية مستقلة.

خرأس وادي عبقر

مدير التحرير

حقق النقد المعاصر، وخاصة في القرن العشرين، قفزات نوعية لم تُعرف من قبل، فقد سار النقد بخطوات ثابتة وسريعة ومختلفة، واستطاع أن يخلص الناقد من القيود الكثيرة التي كانت تكبله وتحدد وظيفته، فحرره أولاً من سلطة المؤلف والمرجعيات الأخرى حين أعلن أنَّ النصَّ مستقلٌ عما يحيط به من عوامل اجتماعية وتاريخية وبينية وإيديولوجية... إلخ، وذهب إلى أنَّ المرجعيات في النص نصية خالصة، والتشابه بينها وبين الواقع من قبيل المصادفة، فالنص الأدبي عمل تخيلي أولاً وأخيراً، ووصلت سلطة النص إلى ذروتها مع الشكلائية الروسية ووليدتها البنيوية الشكلائية الفرنسية، ولكنَّ الناقد الذي تحرر من سلطة المؤلف وقع في أسر النص وسلطته، وبدلاً من أن يمجّد إلهاً قديماً صار يمجّد إلهاً جديداً، وهكذا انتقل من عبودية إلى أخرى، وظل المؤلف حاراً في نصه بنسبة ما، والناقد يرضي غروره حين يتعامل مع نصه على أنه أنموذج المثال والجمال، ولكن الناقد الذي كان وما زال يبحث عن مسوّغات للانقياض على مستعبدية في عصر تجاوز فيه اللاتنية كل حدودها، وجد فرصة ملائمة للتحرر من سلطة النص حين ذهب إلى أنه مبدع حقيقي، وهو قادر على أن يحوِّك النقد إلى نص إبداع، وقد آمن بأن ما يقدمه

الشاعر أو الروائي أو المسرحي ليس أفضل مما يقدمه الناقد وحاول النقاد جامهدين أن يتخلصوا من مقولة رددتها كثير من المبدعين، وهي أن وظيفة الناقد تقتصر على شرح أو تفسير أو بيان مواطن الجمال في النص الأدبي، وهكذا يأتي الناقد في المرتبة الثانية بعد المبدع، وهنا ما تحرر منه الناقد بعد ذلك حين قيل في التناسخ: النقد إعادة إنتاج وبناء على بناء المبدع الحقيقي سواء أكان شاعراً أم روائياً أم ناقداً هو الذي يولد نصاً من نص، وهكذا سارت النظرية الأدبية خطوة جريئة وخطيرة، فانقلب هؤلاء النقاد على أنفسهم في نظريتي القراءة والتلقي، فصارت السلطة بيد القارئ، ومع ذلك فقد تفرّعت هذه السلطة إلى فرعين، فقط ظلت مع أصحاب نظرية التلقي وجان كوهين وإمبرتو إيكو ذات مرجعية نصية، فالقارئ أو المتلقي يتحاور مع نص، ويستمد سلطته منه، ولا يجوز له أن يقطع الخيوط التي تصله بهذا النص، في حين سار جاك ديريدا في اتجاه آخر، فقطع الخيوط، وفتح باب التأويل على مصراعيه ذاهباً إلى التأجيل والاختلاف، وهنا كانت بداية الطريق الخطرة، لأن ورثة ديريدا اليوم ذهبوا إلى أن الانفتاح أو الانغلاق في القارئ وليس في النص، ولذلك علينا أن نبحث عن هذا القارئ، وتخلصوا كلياً من هيمنة النص، ولكنهم وقعوا - فيما يبدو لي - في مطب عظيم، فصار من الممكن - مثلاً - أن نساي بين شعر المتنبي وألفية ابن مالك في الشاعرية، فالشاعرية لا تكمن في النص، وإنما تكمن في القارئ، وهكذا صار باب وادي عبقر من دون حراس، وصار بمكنة أي شعور أن يلج إلى حرم الشعر من دون جواز سفر أو فيزا دخول.

لا نطلب من الناقد اليوم أن يخدم النص، ولكننا نشدد على أن يكون النص في خدمة الناقد، وبما أن الأنثى الجميلة تحرك في الكائن البشري ما لا تستطيع المرأة الدعيمة أن تفعله، وبما أن الصدفة الممتلئة غير الصدفة الفارغة، والشجرة المثمرة غير الشجرة غير المثمرة، والأرض الصحراوية غير الأرض الثرية، فإن الناقد بحاجة ماسة دائماً إلى أن يفرق بين نص وآخر، فالفلاح يحب أرضه ويرعاها كما يشتهي، سواء أكانت صالحة للزراعة أم صحراوية، بل هو يعرف سلوكها ومزاجها ويتعامل معها بخبرة واسعة، والفلاح العاقل يدرك سلفاً أن الصحراء لا تنبت أشجاراً وأن

الوقت الذي يصرفه في سبيل ذلك مهذّب، ولذلك هو لا يفلحها ولا يحرق البحر.. والناقد شبيه بالفرح والغواص والعاشق، وهو يعرف سلفاً طبيعة هذا النص أو ذلك ويقدر مدى الخسارة التي سينفقها في إزالة الأعشاب الضارة والطحالب القاتلة عن جثة نصية يدّعي صاحبها بأنها ما تزال حية تسعى... ثم إن الناقد ليس معلماً، وهو لا يفتح مؤسسة تعليمية يعتاش منها كـبعض الأساتذة عندنا، وليس مطلوباً منه أن يأخذ بأيدي المقصرين ويرعاهم، فهذه الوظائف تقوم بها مؤسسات اجتماعية أو ثقافية، وليس صحيحاً أبداً أن الناقد يأكل من موائد المبدعين ويعيش على فتاتهم، ومن أين لهؤلاء أن يطعموا سواهم وهم يأكلون كل يوم على مائدة؟، ثم متى كان الشعراء والمبدعون يطعمون سواهم، وهم الذين يتكسّبون بأقلامهم ومحابرهم، وقد قال المتنبي عنهم:

فيسرت إليك في طلب المعالي وسار سواي في طلب المعاش

صحيح أن الناقد قد يخطئ وقد يضيّب، وهذا من طبيعة البشرية، ولكن الناقد راءٍ ومكتشف، وهو يشبه الميزان الدقيق أو رجل الجمر، فالبيضات المهرّبة والممنوعة لا تمر، والنصوص الاستهلاكية إذا هزت على ناقد حقيقي جريئة، ثم دعونا نعرّف بأن الذي صنع مجلدي سوفوكليس وهوميروس ناقد يدّعي أرسطو استطاع أن يبين جماليات «أوديب ملكاً» و«الإلياذة» فخلدهما في كتابه الصغير «فن الشعر» فعاش هذان العملان حتى يوم الناس هذا.

دعونا إذن نلعب إلى الحقيقة مباشرة، فالناقد إنسان كالمبدع، وله قدرة محدّدة، ولذلك هو لا يصنع من النحاس ذهباً ومن القصدير فضة، وهو غير قادر على الإبداع والإنتاج إلا إذا كان إزاء نص فحل ثري، ولذلك يتعرض هذا الناقد في مسيرته لتوعين من النصوص: الأول نص فقير منغلّق ميت فارغ لا حياة فيه، وهنا يقف الناقد عاجزاً عن بعث الحياة في أوصاله، وإذا طُلب منه أن يشمّر عن ساعديه ليفتضّ بكارته ويتحدّث عن جماليته المزعومة، فإنه يقف إزاء هذا النص عتيماً.. يقف عاجزاً ومعه مناهجه وأدواته ومصطلحاته.. نص خنثى لا تنفع معه العلاجات ولا الأدوية ولا المصححات، وهو يبطل عمل الناقد ووظيفته فوراً... هنا قد يتفجع مع

هذا النوع من النصوص أساتذة الجامعات، فيبحثون عن المرفوع والمنصوب والعلل والأمراض والموزون والمكسور... أما الناقد الحقيقي فدوره ليس هنا، وقد قال المعلم الأول «على الشاعر أن يكون صانع حكايات قبل أن يكون شاعراً»، ولذلك ليس الناقد معلماً أو موجهاً أو مصححاً للأخطاء.

أما النوع الثاني من النصوص فهو النص الحي الحيوي الشري الممتلي، فإذا حَكَّكَهُ ازداد لمعاناً وتوهجاً وعطاءً وأثوثة... هنا تتجلى فحولة الناقد، وهو يقلب النص على ألف وجه ووجه، وكلما اتداح النص كالعجين اتداح الناقد أمامه ليشكل منه أنواعاً متنوعة من التشكيلات، ويعيد الناقد إنتاج النص كما أعاد المبدع نفسه إنتاج نصه من نصوص أخرى، ولذلك نحن بحاجة ماسة إلى التفرقة بين نص وآخر، ليظل الناقد حارساً على بوابات وادي عبقر، فيسمح للنص المثمر بالتجوال في حدائق هذا الوادي ويرشّ النصوص الهزيلة والمقعدة والمعاقرة بالمبيدات القاتلة. ■

ARCHIVE
<http://Archivebeta.Sakhril.com>